Kunstgeschichte

DAS BAROCKE CHORGESTÜHL IN SCHLESIEN

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DES KUNSTHANDWERKS IM BAROCK IN SCHLESIEN

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät der
Schlesischen Friedrich-Wilhelms-
Universität zu Breslau

vorgelegt von
KARL HEYER
aus Troisdorf

Promotion: 29. Oktober 1930.

BRESLAU 1930.

VEREIN STUDENTENWOHL E. V., BONN.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Referent: Professor Dr. August Grisebach.

Korreferent: Professor Dr. Fritz Weege.

Examen rigorosum: 12. Oktober 1929.

Mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau erscheint nur ein Teil der Arbeit im Druck. Maschinenschriftexemplare der ganzen Arbeit befinden sich bei den Universitätsbibliotheken in Breslau und Bonn.

MEINEN ELTERN

VORWORT.

Vorliegende Veröffentlichung stellt einen Auszug einer im Juli 1929 unter gleichem Titel vorgelegten Dissertation dar, deren Anregung auf Herrn Prof. Dr. August Grisebach zurückgeht.

Ziel der Arbeit war, die allgemeinen stilgeschichtlichen Entwicklungstendenzen des Barock in der Chorgestühlserscheinung darzulegen, den schlesischen Bereich, wenn möglich, abzugrenzen und die Ausdrucksmöglichkeiten im Handwerklichen und Künstlerischen zu umreißen.

Die allgemeine Entwicklung konnte leicht herausgestellt werden. Denn bei der eindeutigen, liturgisch-kultischen Zweckbestimmung des Gestühls hat sie einmal keinen so großen Spielraum, wie z. B. die Entwicklung der Altäre. Zum anderen wurden Gestühle nicht in so großer Zahl gebraucht wie diese. Darum gleitet die stilistiche Entwicklung nicht immer langsam im breiten Strome einer notwendigen Abfolge, sondern bleibt oft sprunghaft, wenigstens solange man sie in den Grenzen einer engeren Landschaft verfolgt.

Die Berechtigung einer solchen Abgrenzung ließ sich jedoch durch einige Gesichtspunkte bestreiten. Mehr Schwierigkeiten machte die Umschreibung des künstlerischen Niveaus, die immer wieder zwang, auf die Besonderheiten der einzelnen Gestühle in bildnerischen, plastischen und ornamentalen Darstellungen einzugehen, ohne sie monographisch erschöpfend zu erfassen. Für einzelne Stücke traten dabei neue Ergebnisse zu Tage: besonders bezüglich der Plastiken am Vinzenzgestühl in Breslau, bezüglich des Verhältnisses von Vorlagen und Reliefs in St. Vinzenz in Breslau und in Heinrichau, bezüglich der Plastiken in Grüssau und der Datierung des Gestühls in der Sandkirche in Breslau, u. a.

Als Beitrag zu einer Erfassung des barocken Kunsthandwerks in Schlesien stellt die Arbeit nur einen Anfang dar.

Dank spreche ich aus zunächst meinem verehrten Lehrer Herrn Professor Dr. August Grisebach, zugleich meinem ersten Bonner Lehrer der Kunstgeschichte Herrn Professor Dr. Wilhelm Neuß. Verpflichtet bin ich besonders Herrn Pater Nikolaus von Lutterotti O. S. B. für die Zurverfügungstellung seiner archivalischen Forschungen über Grüssau und für seine immer liebevollen Hinweise. Herrn Lehrer Paul Poklekowski für die Überlassung von Bildmaterial. In Heinrichau stellte mir Herr Pfarrer Rudolf Schneider seine archivalischen Ergebnisse freundlichst zur Verfügung. Von meinen Freunden nenne ich nur Jorg Kalinke und danke ihm für seine treue Hilfe.

INHALTSÜBERSICHT
DER GESAMTARBEIT.

VORWORT
WICHTIGSTE LITERATURANGABE

ALLGEMEINER TEIL

WESEN DES GESTÜHLS
DIE VORBAROCKE ENTWICKLUNG DES GESTÜHLS IN SCHLESIEN
ENTWICKLUNG DES BAROCKEN GESTÜHLS IN SCHLESIEN
DAS IKONOGRAPHISCHE PROGRAMM DES BAROCKEN GESTÜHLS (IN SCHLESIEN)

BESONDERER TEIL

FRANKENSTEIN RATSHERRENGESTÜHL
BRESLAU DOM VIKARGESTÜHL
- Der gotische Unterbau
- Das Dorsal

BRESLAU DOM KANONIKERGESTÜHL
- Gesamtbeurteilung
- Inschriften und Literatur

BRESLAU DOM GESTÜHL IM KLEINCHOR
RATIBOR LIEBFRAUENKIRCHE
- Die Abhängigkeit von Krakau
- Der Aufbau
- Das Ornament
- Die Reliefs
- Die Plastiken
- Literatur

BRESLAU VINZENZKIRCHE
- Daten
- Der Aufbau
- Die Reliefs: Verhältnis von Kupferstichvorlagen und Reliefs
  - Allgemeine Beurteilung
  - Der Meister der Reliefs?
- Das Ornament
- Die Farbe.
- Apostel und Heilige: Charakterisierung
  - Meisterfrage
- Die Engel

GLOGAU DOM KANONIKER- UND VIKARGESTÜHL
HEINRICHAU
- Chronologisches

Der heutige Aufbau
Der Renaissanceunterbau
Das barocke Überwerk
Äußere Beurteilung
Beurteilung des Ornamentwerkes
Figürliches Ornament: Adler u. Putten
Gesamturteil
Die Engel
Die Heiligen auf der Brüstung
Die Reliefs: Im Einzelnen
Der Stil der Reliefs
Der Große Grüssauer Kreuzweg (Vorlage)
Vorlagen und Reliefs
Der Entwerfer
Raum und Gestühl
Übriges Gestühl

LEUBUS
Der Aufbau
Beurteilung des Akanthus
Die Putten
Die Löwen
Die großen Engel
Gestühl und Musik (mit einem Plan)
Gestühl und Raum

BRESLAU DOROTHEENKIRCHE
Der Aufbau
Die Reliefs: Im Einzelnen
Gesamturteil
Die Plastiken

GRÜSSAU
Des Aufbau des Gestühls
Die Plastiken
Ecclesiagruppe: Vordergruppe
Hintergruppe
Martyrergruppe: Vordergruppe
Hintergruppe
Apostelgruppe: Vordergruppe
Hintergruppe
Prophetengruppe: Vordergruppe
Hintergruppe
Engel und Heilige, Gott=Vater= und =Sohn=Altar
Zusammenfassung und Einordnung
Die Reliefs: Im Einzelnen
Zusammenfassung
Die Gemälde

BRESLAU SANDKIRCHE
Der Aufbau
Das Ornament
Die räumliche Funktion
Datierung
HEINRICHAU BRÜDERGESTÜHL
SCHLUSSWORT
KATALOG SCHLESISCHEN GESTÜHLS

ANHANG

ANMERKUNGEN
GUNDRISSTYPEN SCHLESISCHEN GESTÜHLS.

Die Entwicklung des barocken Chor-Gestühls in Schlesien.

Das Chorgestühl, das als offizieller Bestandteil des repräsentativen Kirchengebäudes wie der Altar durch alle Zeiten in seiner Formierung den großen Bewegungen und Umwälzungen der Stile Schritt hält, verkörpert seine Besonderheiten innerhalb der einzelnen Stilperioden lediglich in der Anwendung von Form und Geist des betreffenden Stiles auf das eigene Thema. Dieses erfährt seine Abwandlung unter der Diktion der jeweiligen Formanschauung und fällt nie aus dem Rahmen der zeitgeschichtlichen Auffassung heraus. So ist es selbstverständlich, wenn eine Charakterisierung der strukturellen und ornamentalen Elemente der Gestühlserscheinung des Barock auf eine Umschreibung der barocken Formensprache selbst hinausläuft. Deren allgemeine Züge sind zu geläufig, als daß man sie immer wieder von jedem besonderen Thema her herausstellen müßte, wie wenn die Wandlung von dort ausgegangen wäre; vielmehr erscheint es wertvoller, die im Weltbild der Zeit zwangsläufig da seienden und uns bekannten Formen auf das spezielle Thema des Gestühls in einer neuen und eigenen Aufgabe angewandt zu sehen.

Auf den ersten Blick möchte sich die Gruppe schlesischen Barockgestühls kaum zu einem Einheitlichen, landschaftlich Geschlossenen zusammenschließen, und die Momente, die es gestatten, sie doch als eigene Gruppe abzugrenzen, bleiben auch tatsächlich mehr äußere. Die großen Stilbewegungen sind zu international, und die kulturellen und nationalen Beziehungen zwischen den einzelnen Ländern in der uns interesssierenden Zeit zu offen, als daß man so geschlossen landschaftlich eigenwertige Prägungen in den Denkmälern fände, die über die die Nationen nach Temperament und Geist unterschieden erfassenden großen Gruppen wesentlich hinausgingen. Ja noch mehr, der Austausch von Künstlern ist so rege, daß die Denkmäler

der fraglichen Landschaft oft gerade von Künstlern anderer Herkunft geschaffen sind, die mit ihrer größeren äußeren und inneren Beweglichkeit weniger dem Idiom des neuen Wirkungslandes und — volkes sich verpflichtet fühlen, als die Künstler der in engeren Kulturkreisen begrenzten Zeit der Gotik mit ihren mehr allgemein gültigen Anschauungen und Traditionen. Selten sind sogar in Schlesien einheimische Künstler tätig. Gerade an den bedeutendsten Denkmalen sind immer wieder Künstler fremder Herkunft beschäftigt. Süddeutsche Tischler sind am Frankensteiner Ratsherren-Gestühl tätig. Die Tradition für das frühbarocke Domchorgestühl in Breslau ist kaum in Schlesien, eher in Südwestdeutschland zu suchen. Das Ratiborer Gestühl ist aus Krakau importiert. Am Vinzenz-Gestühl in Breslau ist ein bayrischer Künstler in der Hauptsache verpflichtet. Leubus weist nach Oesterreich. Heinrichau kann wenigstens für den Entwurf seiner Reliefs einen schlesischen Namen (Willmann) in Anspruch nehmen, während seine Schnitzer kaum Schlesier sein können. Das Grüssauer Gestühl ist schließlich böhmischer Herkunft.

Das mag mit am besonderen Thema des Gestühls liegen. Gestühle sind nichts Alltägliches, und eine gewisse spezielle Tradition für ihre Ausführung wird in einzelnen Werkstätten angenommen werden müssen, wenn man auch in der Zeit des Barock weniger schulmäßig an spezielle Aufgaben gebunden sein mag als in der Gotik, wo Werkstätten mit besonderer Tradition der Gestühlsanfertigung, was der stilistische Vergleich verschiedenster Stühle beweist, umherzogen und herbeigerufen wurden.[1]) Der Altaraufbau wird ebenso denselben Tischlern und Schnitzern häufig genug als Aufgabe gestellt worden sein. Oft hatten die Werkleute in dieser aufblühenden Zeit, in der man alles in Kirche und Kloster im modernen Geist umgestaltete, auf Jahre hinaus zu tun, und an besonderen Brennpunkten dieser eminenten baulichen Kultur bildeten sich sogar ansässige Werkstätten heraus, deren Künstler allmählich, wenn sie auch aus fremder Landschaft kamen, sich das Idiom ihrer Wahlheimat vollständig aneigneten (Dorasil in Grüssau).

Verschiedene Momente sind es nun, die die schlesischen

(Gestühle enger zusammenschließen und sie gegen die Entwicklung draußen abgrenzen:

In Schlesien kommt es eigentlich in keinem Falle zu Schöpfungen eines über das kunstgewerbliche Niveau hinausgehenden großen monumentalen Stils. Nirgends haben wir Schöpfungen, die sich den großartigen Formulierungen in Weingarten, Zwiefalten, Ottobeuron, Mainz, St. Gallen usw. an die Seite stellen könnten, oder italienischen Prachtgestühlen wie der Certosa von Pavia oder den den Chor bedeutsam beherrschenden spanischen Gestühlen wie dem von Cordoba.[2]) Die schlesischen Gestühle erlangen trotz allen Aufwandes kaum so selbstverständliche Großartigkeit. Am ehesten fügt sich Grüssau monumental in den Raum seiner architektonischen Umgebung; und von den aufwandvollen Gestühlen in Leubus und Heinrichau bleibt ersteres das monumentalere. Ein zwangsläufig provinzielles Niveau drückt die großartigen Ansätze und formiert sie schließlich mehr zu einer aufdringlich festlichen Aktion als zu einer daseienden feierlichen Repräsentation. Dabei äußern sich die frühen Barockgestühle mit noch mehr renaissancemäßigem Vortrag (Breslau Dom, Glogau Dom, Breslau Vinzenzkirche) und entwickeln von der Renaissance her erst allmählich die Uebergänge zu den Formationen der Gruppen Leubus-Heinrichau und Grüssau bis zu dem rokokohaften Ausklang im Gestühl der Sandkirche zu Breslau und dem Brüdergestühl von Heinrichau. Dem mehr pompösen als künstlerisch-monumentalen Auftreten geht der Qualitätswert, der trotz allen Ansätzen das kunstgewerbliche Niveau im Gesamten nicht übersteigt, parallel, der innerhalb seiner Grenzen allerdings Höhepunkte erreicht und es im einzelnen auch zu künstlerischen Leistungen bringt. Aber meist werden die Superlative, mit denen ihre Qualität in den folgenden Ausführungen bisweilen umschrieben wird, relativen Klang haben.

Ein zweites Moment, das dem schlesischen Barockgestühl eigen ist, ist seine zwiespältige Konzeption. Denn fast erst am Ausgang der Periode überhaupt kommt es zu Formulierungen, die von Grund auf von einem einheitlichen

barocken Stilwillen diktiert sind. Selbst als man schon zu entschieden Neuem in Struktur und Dekoration durchgedrungen ist, bleibt der Drang nach Bewegung und Auflösung nicht nur darum an der Oberfläche, weil man ihn tatsächlich über ein festes Renaissancegefüge ergießt (Heinrichau), sondern man überwindet auch bei vollständigem Neubau nicht das renaissancemäßige Gerüst und gelangt erstmalig in Grüssau unter der Diktion eines Künstlers der Großkunst (Brockoff) zu einem von Grund auf neuen und eigenwilligen Ausdruck des barocken Stilempfindens.

Ein besonderes, für die Funktion des barocken Gestühls aber wichtiges Moment ergibt sich aus den lokalen Verhältnissen, insofern das Gestühl — wie auch die übrigen kirchlichen Ausstattungsstücke — nicht mit dem barocken Raum konzipiert ist, zu dessen integrierendem Bestandteil es gehört, sondern in gotische Kirchen hineingesetzt wird und darum nicht weniger — denn das ist barockes Dogma — dem Raum sich so zu verschmelzen hat, daß es aus dem Zusammenhang mit den anderen Inventarstücken nicht mehr herauslösbar ist und mit ihnen die Struktur des gotischen Bauwerkes ebenso im anderen Sinne auflöst und auflockert, wie das barocke Ueberwerk die festen Renaissancegerüste der Gestühle. Damit erhält das Gestühl eine wesentlich andere Funktion als die mit dem barocken Raum konzipierten Gestühle,[3]) die besonders in spätbarocker Zeit sich dem Gesamtraum, schon im ersten Entwurf auf einander bezogen, unlöslich verschmelzen. Grüssau ist das einzige Gestühl in Schlesien, das mit einem Barockraum konzipiert ist und unter der Brockoff'schen Diktion sicher eine beherrschende Bedeutung für den weiten feierlichen Raum gehabt haben muß, eine Bedeutung, die heute für den künstlerischen Aspekt durch die Zerstörung des ursprünglichen Gestühlsverbandes bedauerlicherweise umgewertet ist.

Noch in einem weiteren ideellen Moment möchte man die schlesischen Gestühle zusammenfassen, doch dies gilt eigentlich nur für das Dreigestirn der Zisterzienserstifte Leubus, Heinrichau, Grüssau. Denn wenn es auch nicht belegt ist, so liegt doch die gegenseitige Anregung und An-

eiferung auf der Hand, in der man sich zu überbieten sucht; ja eine Formulierung wie in Heinrichau mutet geradezu wie eine gewollte naive Übertrumpfung an. In diesem Eifer liegt die gemeinsame Quelle dieser drei Gestühle, und es ist leicht denkbar, daß man bei diesem rivalisierenden Übereifer gerade andere Kräfte heranzog, die noch mehr Garantie boten, das schon in einem von ihnen formierte Gestühl zu überbieten; denn bei der nahen zeitlichen Folge überrascht es, daß wir nicht dieselbe Werkstatt am Werke finden. Zudem erscheint die Erweiterung des Grundrisses durch die an den östlichen Seiten angebauten Logen auch eine praktische Anregung gewesen zu sein, in der man von einander abhängig war.

Aber das alles sind nur äußere Momente. Innere Momente sprechen da mit, wo besondere Züge, sei es der Formensprache des modernen Stils, sei es der von auswärts herangezogenen ausführenden Kräfte dem schlesisch-östlichen Temperament entgegen kamen. Und dies vollzog sich schließlich am eindeutigsten in dem Akanthuswerk um die Wende des 17. Jahrhunderts. Nie hat sich das Barock dem östlich-schlesischen Menschen gemäßer ausgesprochen als in diesem Akanthus in seiner weichen, nachgebenden, malerisch lässigen Form. Und da verkennt Rudolf Busch[4]) vollkommen die Eigenart des für Schlesien typischsten Chorgestühls, des von Heinrichau, wenn er von „wenig gepflegter, an polnische Arbeiten erinnernder Aufmachung" spricht;[5]) denn wenn das Gestühl gerade in Heinrichau zu Formationen kommt, die nahe an bedeutende Arbeiten der Großkunst heranreichen, dann verlangt seine für ein westliches Auge wirklich an „Tamtam" gemahnende Erscheinung eine tiefere Erklärung, die auch, wenn sie die Bezeichnung „polnisch" gebrauchte, keinen Tadel bedeutet. Denn hier offenbart sich eine über das formal Faßbare und strukturell Greifbare und Begreifbare hinausgehende Erscheinung, die in dem malerischen Aspekt die konkret vernünftige Daseinsform in ein Athmosphärisches zu verflüchtigen sucht und sich über dem Ungeheueren des Gesamtaspektes nicht der Unsolidität der Einzelformen bewußt

wird. Denn schließlich wird gerade für den religiösen Menschen — von dem müssen wir in der Barockzeit ausgehen — und für den schlesischen in seiner von den Zisterziensermönchen beeinflußten, subjektiveren Frömmigkeit vielleicht insbesondere, jedes konkrete Ding auch in seiner Unscheinbarkeit Ausdruck eines Übersinnlichen, das dahinter liegt. Die unsoliden Dinge sind für den religiösen Menschen, — wie die „gepflegten" gleicherweise nur Schätze dieser Welt — bedeutsam genug, Verhältnisse zwischen und über den Dingen in dem Kosmos eines gesamten Kunstwerkes auszudrücken. Was sich hier vollzieht, liegt auf der Scheide zwischen westlicher und östlicher Geistigkeit und kann nicht durch vorgefaßte und und fertige Urteile gewertet werden. Busch wollte freilich im Rahmen seines erstmalig schwierigen, dankenswerten Buches auch keine endgültige Bewertung der einzelnen Gestühle geben.

Der Verlauf der Entwicklung im Einzelnen.

Wenn wir das Ratsherrengestühl von Frankenstein (1584) ins Auge fassen, so ist in ihm alle Entwicklung bis dahin rekapituliert und die Voraussetzung für die Formgebung des Barock gegeben. Die Stallen sind, einzeln aneinander gereiht, getrennt und im Dorsal addiert und, wenn man im arithmetischen Bild bleiben will, in der Brüstung dividiert, was schon ein leises Anklingen der Tendenzen des Barock auch in dem reinrassigen Renaissancegestühl bedeutet. Seine gliedernden Elemente sind antikisch: Pilaster, Säulen und Gebälke, Fensterrahmen und Ädikulen. Seine farbigen Momente unterstützen die klare Struktur und wiederholen im Ornament der Intarsien, in ihren Blumenmotiven und geometrischen Ornamenten die wesentlichen Tendenzen des Gesamtaufbaues.

Im Domzu Breslau (1631) wiederholt sich dasselbe Spiel: dieselbe durchgehende Addition, dieselben Fensterrahmungen und Gliederungen. Die zweckbestimmte Aufgabe ist grundsätzlich gleicherweise gelöst. Aber schon wirken neue Momente hinein, die den alten Zwang der „welschen Manier" zu brechen suchen. Schon

Frankenstein hatte keinen Baldachin und keine hohen trennenden Wangen, weil es schließlich kein „Chor-" bezw. „Mönchs-" gestühl war. Im Dom zu Breslau reduzieren sich die seit der Gotik namentlich im östlich[6]) formierten Typus unentbehrlichen hohen Trennungswangen, die wenigstens als hohe Außenwangen zur Unterstützung des Baldachins fungierten, was für die Renaissancezeit noch der Unterbau des Gestühles in Heinrichau und das dortige Pfeilergestühl dartun; aus der seitlich abschließenden Amtierung verziehen sie sich gliedernd in die Dorsalflucht. Der Baldachin tastet in halber Breite, unbewußt seiner einst gehäusemäßig verdachenden Funktion. Und wenn die tektonisch gliedernden Rahmengebilde geblieben sind, so ist die Form ihrer besonderen aufbauenden Elemente, gerade in der gelehrten, vermeintlich antiken Häufung ein unbewußt revolutionäres Moment geworden, das im Norden auch schon ohne die nach dem 30 jährigenKriege wieder angebahnten Beziehungen zu Italien keimhaft ein frühes Barock entfacht hatte und zwangsläufig die angelernte klassische Manier in nordische Irrationalität umwertete. Die malerischen Momente haben einen ganz anderen Sinn bekommen. Sie unterstützen nicht wie in Frankenstein das tektonische Gefüge, sondern verunklären es eher und verschmelzen in ihrem Zusammen der unterlegten geometrischen Helldunkelflächen mit dem vergoldeten Ornament, dem von antikischen Fratzen, Masken, Obelisken, Balustern, u. s. w. durchsetzten Roll- und Schweifwerk und den kraus gezeichneten Intarsien die tektonisch gewollte, aber schon in ihren eigenen Elementen aufgelöste Gliederung zu einer bunten Teppichwirkung.

In Ratibor setzt plötzlich in dem einzigen erwähnenswerten Gestühl Oberschlesiens ein für Schlesien früher Import (1653—54) von Krakau her ein. Dieselbe Addition vollzieht sich im Dorsal, aber breiter, Gruppen von Stallen ursprünglich zusammenfassend. Und wenn in Breslau die Substanz der gliedernden Elemente noch unangegriffen blieb, ist in Ratibor ihr substantielles Dasein zersetzt, sodaß sie nur noch optischer Weise ihre alte Funktion ausüben und sich nurmehr als reines Ornament eines fülligen Knorpel- und Ohrmuschelstiles präsentieren, daß nicht nur alle gliedernden Elemente markiert, sondern auch die aufgegliederten Flächen füllt. Die Dorsalfelder

sind nicht mehr Nischen, die durch ihr stilles Dasein die ganze Flucht in ruhiger Fassade gliedern, sondern Reliefs, die in ihrer bunten Bemalung der dekorativen Tendenz des Ornamentwerkes sich einordnen. Die hohen Außenwangen sind stark reduziert, der Baldachin kragt zwar weit vor, erscheint aber in seiner schrägen Verdachung noch mehr wie ein nach neuer Lösung suchendes Moment. Seine Aufsätze über dem Baldachin memorieren ein gotisches Motiv, deuten aber gleichzeitig neue Tendenzen an.

Das Gestühl in der Vinzenzkirche in Brelau (1662—65) treibt die Entwicklung weiter. Die freie Lage und Wirkung des Dorsals als Kulisse, nicht mehr als Gehäusewand, tritt klar in Erscheinung. (Die gedrückte Dorsalwand im Dom zu Breslau hatte noch einen gebäulicheren Charakter.) Die Addition im Dorsal vollzieht sich auch hier, vollzieht sich überhaupt bis hoch in die barocke Zeit hinein, weil sie zu sehr der Zweckbestimmung des Gestühles entspricht. Das Neue liegt aber über das Knorpelwerk, das sich hier trotz der späteren Zeit stilistisch älter als in Ratibor ausspricht, hinaus, trotz des stark vorkragenden Baldachins, gerade in seiner durchgehenden Ausbreitung über die ganze Dorsalflucht, in seinem Abgebrochensein von den Pilaster oder Säulen vertretenden Plastiken, die nur optisch ein tragendes Moment memorieren, tatsächlich aber seinen Fortfall umsomehr zum Bewußtsein bringen. Die Ädikulen über dem Architrav, die die Dorsalaufteilung wiederholen, äußern in ihrem physisch voluminösen Dasein eine ganz andere Sprache als die Aufsätze in Ratibor, ganz anders nahe der barocken Eigensprache. Die hohen Außenwangen sind ganz passiv wie ein letztes Festhalten als ornamentale Zierstücke wie Flügelansätze zur Seite gebogen. Die Reliefs haben denselben Sinn wie in Ratibor und kongruieren gerade in ihrer primitiv ornamentalen Auffassung eigenartig dem Knorpelwerk.

1680 greift im Dom zu Glogau das Gestühl noch einmal stärker zurück auf die renaissancemäßige Formation im Breslauer Dom. Mehr äußerlich, insofern in der Dorsalaufteilung die der Stallenzahl entsprechende Nischenadditation angewandt bleibt. Ihre gliedernden Mittel aber sind barock und führen andere neue Momente der barocken Formensprache ein: gewundene Säulen und Puttenhermen flankieren eine eingebo-

gene oder illusionistisch eingeführte Nische. Die Seitenwangen sind durch vegetative Elemente verlebendigt und mehr ein Ornament geworden. Die Aufsätze des Baldachins gruppierern sich entschieden zu einer barocken Aussprache, wenn sie auch äußerlich aufgesetzt bleiben und sich noch nicht organisch aus dem Baldachin entwickeln; aber sie zentrieren in der mittleren Lunette das Gestühl und gruppieren es durch seitlich aufrollende Volutengiebel und lassen über der addierenden Stallenreihe einen Dreiklang dominieren. In der Brüstung ist die Gliederung in wenige oblong gerahmte und beschweifte Felder zurückgeführt. Das Glogauer Gestühl ist eine Äußerung, die vom Renissanceschema ausgegangen, noch mehr von außen die barocken Elemente auflösend in das renaissancestische Thema einspielen läßt.

In Leubus (1672—91)(?) tritt ein neues Moment auf, das in seiner besonderen Formulierung dem schlesischen Gestühl, wenn auch ausgesprochen nur in zwei Denkmalen, seine denkwürdigste Ausprägung gibt: das Akanthuswerk. Auch das Leubuser Gestühl geht vom Renaissanceschema aus, aber seine abweichende Gestaltung ist doch diktiert von der besonderen Struktur, die in dem Akanthuswerk angestrebt ist, das aus dem Cestühlsleib, der dünner und breiter sich äußert, wie einst Wangen in straffen organischen Formulierungen herauswächst. Es schaufelt sich baldachinartig vor die Vorkragungen des Gebälks und nimmt auf seinen Stauden einen stattlichen Chor musizierender Putten in den ausgelassensten und anmutigsten Bewegungen auf und läßt auf den Bücheln der Baldachinvorkragungen Engel und Engelknaben das große Orchester bereichern. Neu und erdrückend triumphiert das eigenartig und tektonisch formierte Akanthuswerk über das alte Schema, das ganz auf einen lichten, hellen und freudigen Aspekt eingestellt, in vollstem Maße schon die barocken Forderungen erfüllt. Neu in der Grundrißbildung, die vielleicht im Renaissanceunterbau in Heinrichau schon vorgebildet war, ist die Erweiterung des östlichen geschlossenen Zisterzienser-Typus durch Logen, die sich östlich um die Vierungspfeiler legen und für die schlesischen Zisterzienser-Gestühle unentbehrlich scheinen, in anderen

Gegenden mehr erst in klassizistischer Zeit auftreten (Ebrach), die auch dem gleich hinterherrückenden

Gestühl von Heinrichau zu Grunde liegt (1700—09?). Wie ein Konkurenz-Unternehmen folgt es den Anregungen von Leubus. Wichtig ist, daß es sein altes, vollständig intaktes Renaissancegestühl (1576) zu Grunde legt und es nur mit dem aufwandvollen üppigen Ornamentwerk überschäumt. So wenig hatte das den Eindruck beherrschende Ornament das Gefüge geändert. Auch hier Akanthus, aber nicht mehr wie in Leubus eingebunden in eine feste organische Struktur, sondern willkürlich, nur dem malerischen Aspekt verschmolzen, eingeordnet. Reliefs, und diesmal teils bedeutende im Rahmen der kunstgewerblichen Gestühlsarbeiten, gliedern wieder das Dorsal, optisch von derselben Bedeutung wie das Akanthuswerk. Willkürlich und unbesorgt werden die Reliefs von diesem umrahmt. Die bestimmten Konturen des Baldachins werden durch ein welliges Wolkenband verwischt. Freistehende Atlantenputten tragen den Baldachin, über dem reigenartig Engel kühnst aufgebaute Akanthusgiebel, deren Kronen Adler überschatten, umgehen, von kleinen Puttenengeln umflattert. Heilige in ekstatischem Gebaren bevölkern die mittlere Brüstung. Das Neue, das auch hier den Renaissanceunterbau vergewaltigt, ist das nur auf malerische Wirkung abzielende laute Ornamentwerk, das das Ganze zu einem einheitlichen Aspekt verschmelzt und das darunterliegende Renaissancegestühl gänzlich vergessen läßt. Das Barock spricht sich in diesem Gestühl im Hochgefühl seiner formalen Geltung aus. Alles ist Bewegung, Lockerung, Licht und Schatten, Farbe. Aber die überreife Aussprache kann sich nur im Aufriß vollziehen und läßt den frühformierten Grundriß der Renaissance unberührt Es kommt ers spät in Schlesien zu einer Aussprache, die gleicherweise Grundriß und Aufriß mit barocken Gesichtspunkten einheitlich durchdringt. Bemerkenswert ist, daß die hinter dem Gestühl liegende Orgel nicht direkt in die Komposition mit einbegriffen ist. In Schlesien vollzieht sich nirgends diese Zusammenfassung, die in anderen Gegenden ein ungemein reizvolles Kompositionsthema bedeutete (Ottobeuren, St. Gallen, Ebrach).

Wie eine Reaktion wirkt auf diese Fortissimoakkorde der Akanthusgestühle der beruhigte Aufbau des Gestühls der Dorotheenkirche in Breslau, zeitlich etwa von 1690—1720 anzusetzen. Seine ruhige und klare Addition ist aber nur eine scheinbare Renaissanceformation; in ihren einzelnen Elementen wirken doch die auflösenden Tendenzen des barocken Formwillens. Der Baldachin verbreitet sich mit ähnlicher Bedeutung wie in St. Vinzenz in Breslau. Die das Dorsal gliedernden Lisenen geben der beruhigten Aufteilung durch ihre faltwerkartigen, kapitällosen Leiber eine aufgelöste Gestalt, die durch die illusionistische Wirkung der schwarz glansierten Polierung ihre malerische Bindung erhält, an der die Reliefs in ihrem berechneten, knittrigen Schnitt besonderen Anteil haben. Die Motive des bandwerkdurchsetzten Akanthus in den flachreliefierten Brüstungsfeldern entsprechen in ihrer Reliefreduzierung den beruhigten Tendenzen des Gestühlsaufbaues. Die Baldachinaufsätze muten in ihrer Funktion rückläufig an, die sich eher als nachträgliche Aufsätze auf das älter formierte Gestühl erklären, denn als gleichzeitige Konzeption mit dem Gerüst. Zwischen ihren mittleren und seitlichen Figuren addieren sie über den Feldern Akanthuskartuschen, zwischen denen neckische Putten ebenso akzessorisch agieren. Höchstens, daß die späten Postamente der Mittelfiguren auf eine Dorsallösung hinweisen, wie sie in Grüssau Form gewinnt.

In Grüssau (1730—35) formiert sich für Schlesien zum erstenmal eine Lösung, die auch den Grundriß im gleichen Maße umgestaltet. Und zum erstenmal wissen wir hinter dieser Gestalt eine greifbare Persönlichkeit, deren individuelle Künstlernatur sich lebendig in der Formation des Gestühles ausprägt. Ein grundsätzlich Neues ist da. Im Grundriß hat das Dorsal seine gerade Flucht behalten, alle anderen Linien aber geraten in kurvigen Schwung. Die Querseiten hinter den Altären waren zu Baldachinlauben ausgebaut und zeichneten die Plätze der Oberen (Abt und Prior) aus. Ihre Grundrißform ist ein Oval und wiederholt die Auskurvung der Brüstung. Akanthusvoluten rollten sich über ihnen als Bedachung auf und stützten die von Putten bewegte Weltkugel. Das Dorsal erhebt sich, — bei den heute abgebrochenen Baldachinen mehr noch bloße Kulisse, — über den niedrigen Doppelreihen der Stallen wie eine

dominierende Fassade. An addierende Aussprache des Renaissancegestühls ist kaum mehr erinnert. Trennende Wangen sind unmöglich geworden. Die durch die Plastiken des Dorotheengestühls angedeutete Dreiteilung im Baldachin-Aufsatz ist zu einer bestimmten Gruppierung geworden. Von einem Baldachin selbt ist keine Rede. Nichts erinnert auch nur leise an die Herkunft des Gestühls von derartigen Grundlösungen. Nicht einmal mehr Aufsätze, aus deren konsequenter Ausgestaltung schließlich die Grüssauer Fassade möglich wurde, sind wiederzuerkennen. Von Grund auf wächst ein neu formiertes Kulissenstück eigenwillig in hymnischer Aktion sich präsentierend auf. Ein strenger Pfeilerportikus dominiert in der Mitte. Pfeilerpfosten flankieren zu seinen Seiten breit liegende, in seitlichen Auskurvungen von ihnen abrückende Volutengiebel und über diesem im Grunde strengen Gerüst lagern festlich bewegte und aufeinander bezogene Gruppen von Propheten, Aposteln, Heiligen und Martyrern und dominieren auf dem Portikus Heilige und auf den Pfeilerpfosten fanfarenschmetternde Engel. Oblonge, vergoldete Reliefs beschreiben die Dorsalflächen über zurückhaltend gezeichneten Stallenarkaden und verbreiten sich über die Kurven der Brüstung, von Bandelwerk und symbolischen Motiven in zurückweichenden Lagen begleitet. Die Rückseiten, die ihre Fassade gegen die Querarme hin funktionslos um der bloßen Form willen präsentieren, beschreiben ihre großen Flächen mit in warmem Braun getönten Gemälden, deren gekurvte Rahmen die irrationale Fläche bestimmen, und deren formale Bedeutung mit dem auflockernden Farbgehalt der Gemälde wichtiger ist als ihre nicht außer Acht zu lassende gegenständliche Bedeutung. Letztlich kommt den über dem Gerüst agierenden Gruppen der Heiligen dieselbe Bedeutung zu, die in Heinrichau und Leubus das Akanthuswerk hatte: die Schwere eines notwendigen Gerüstes aufzulichten und sie in den irrationalen barocken Raum zu verflüchtigen.[7])

In der Sandkirche zu Breslau (1734—43?) arbeiten alle diese Tendenzen, um ein neues individuelles Denkmal reifer Barockaussprache zu verkörpern. Auch hier durchdringen die barocken Tendenzen Grundriß und Aufriß. Die mehr spürbare Addition ist durch einen aufdringlichen Dreiklang der

mittleren und seitlichen Nischen übertönt. Wie das Dorsal zur Bildung dieser Nischen vorkragt, schwingt das Abschlußgebälk über den seitlilchen Nischen auf und verdacht sie in einem abschließenden Baldachin. Gegenüber Grüssau scheint es traditioneller, insofern alle traditionellen Momente in ihm zusammengefaßt scheinen, aber ihre strukturelle Bedeutung ist gegen die früher liegende Gruppe der nur äußerlich das Barock aufgreifenden Gestühle eine ganz andere. Man beachte, welch andere Bedeutung das Abschlußgebälk in seiner organischen Verschmelzung mit den Aufsätzen hat, die immerhin (Grüssau gegenüber) Aufsätze bleiben. Der niedrigere mittlere Aufsatz dominiert durch seine breitere Entfaltung über der breiten Giebelnische über die protzende Entfaltung der wahrscheinlich (wie auch er selbst) später aufgesetzten seitlichen Wappen. Die lineare Beschreibung der zwischen den Nischen liegenden Dorsalfelder unterstützt die breite Lagerung des Gestühls und weist auf neue Tendenzen des späten Barock. Die Wiederholung der Nischenkurvungen des Dorsals in der Brüstung im Gegensinne vollendet die auch den Grundriß durchdringende reife Formulierung des Barock. Und seiner Form ist der schaffende Künstler des Gestühls so bewußt, daß er ihretwillen auf alle gegenständliche Darstellung verzichtet und in Struktur und Ornament nur reine Form zum Ausdruck bringt.

Damit rücken wir schon an die Schwelle des Ausgangs der barocken Chorgestühle und an das Ende des Gestühls in Schlesien überhaupt. Denn mit der zugespitzten Entwicklung, die zur Säkularisation führte, hörte die große geistliche Kultur, die von den Klöstern ausging, auf und verzog sich für lange Zeit das klösterliche Leben aus der kundgebenden Feierlichkeit seines Dienstes mehr in die betrachende Stille der Zellen.

Das Brüdergestühl in Heinrichau (zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts) bringt wie ein auslösender Nachklang müde die Weiterentwicklung des Stiles zum Ausdruck. Das alte Gerüst lebt wieder in diesem für die Laienbrüder einfach gestalteten Gestühl und ist besonders nüchtern in der rechteckig aufgeteilten geraden Brüstung zum Ausdruck gebracht, nüchtern, wenn wir an Lösungen von der Großartigkeit des Mainzer Westchorgestühles (1759—65) denken. Freilich eben

nur ein Brüdergestühl, aber in Schlesien war auch die Blütezeit der Klöster und Stifte überschritten. Der neue Geist ist nur im Ornament in das Gestühlsgerüst eingedrungen. Am eindringlichsten im Abschlußgesims, das in die Bewegung des Ornamentes, Berg und Tal in Rhythmen gruppierend, einbezogen, den Baldachin seinem Formwillen unterordnet und seinem Fluß eine weichere Kurve gibt als die gefestigte Ausbiegung über den Nischen des Sand-Chorgestühles. Die Mitte überschattet betonend ein von Putten gehaltenes Medaillon. Exzentrische Rocaillekartuschen verwischen die Wellengruppen im Gesims und füllen die Flächen der Brüstung. Die auf dem ganzen Bildgrund der Dorsalfelder aufgelegten Figuren Christi und der Apostel umschreiben den neuen Stil durch ihre kalligraphisch flächige Zeichnung und durch die sie einfassenden aufgelösten Stabrahmen. Ein Ausklang, der sicher im Ornament, müde einer großartig monumentalen Form nicht mehr fähig ist.

Grüssau: Der Aufbau des Gestühls.

Gegenüber Heinrichau bietet Grüssau einen ersten und einheitlichen Entwurf, der auch Leubus gegenüber vollständige Originalität beansprucht. Wenn sich die Plastiken in den Rahmen der übrigen Arbeiten in Grüssau hineinpassen, so trägt der architektonische Aufbau im besonderen den Stempel einer individuellen Künstlerpersönlichkeit, die frei von traditionellen Bindungen, schöpferisch wie einer nie dagewesenen Aufgabe gegenüber steht. Lutsch[8]) spricht von dem „schon ganz régence- oder empiremäßigen Chorgestühl der Mönche in der Vierung". In der Tat überrascht der strenge und doch in Kurven vergewaltigte Aufbau und bezeugt den Ehrgeiz der Zeit, möglichst modern zu erscheinen und ihre Freude, herkömmliche Formen zu überwinden und nachbarliche Unternehmungen zu überbieten. Strenge und weiche Formanschauugen gehen im ganzen Barock parallel und von Regence und Empire kann im eigentlichen Sinne nicht gesprochen werden, wenn es auch leicht sein mag, daß man für diesen Aufbau etwa aus den Ornamentstichen der Berain, Marot oder Meissonier Anregung schöpfen konnte, die mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts von Frankreich ins Ausland drangen. Nicht als ob man etwas kopiert hätte, aber man übernahm den Geist, ohne im einzelnen, wie in der dekorativen Plastik, (die noch viele Jahre nach dem Gestühl sich in barocker Vollblütigkeit in Grüssau bewährt,) dafür reif zu sein. Schließlich ist in den reichen Kurven und Ausschnitten des Grund- und Aufrisses die angeschlagene Strenge übertönt und löst sich erst recht in den plastischen Gruppen der Aufsätze. Ähnlich wird in einem Gestühl des Domes zu Frauenburg in Ostpreußen vom Ende des 17. Jahrhunderts die strenge klassische Gliederung des Dorsals durch einen in mächtigen Voluten ausladenden Aufsatz übertönt, sodaß das klassizistisch untermalte Barock schließlich auch hier in seiner irrationalen Gebärde siegt. Es ist der einzige Gestühlsaufbau, den ich zu Grüssau in Beziehung bringen kann, und der Vergleich besagt nur etwas Äußerliches, wobei der Aufsatz in Frauenburg wie das Positiv zu den Halbseiten des Grüssauer Gestühles erscheinen mag.

Festzulegen ist zunächst, daß das Grüssauer Gestühl nicht mehr seine alte Aufstellung hat. Die beiden Seiten waren ur-

sprünglich so nahe aneinander gerückt, daß ihre Sitzreihen mit den Bänken des Langschiffes in einer Flucht standen. Die Kommunionbank befand sich (wie in Leubus und Heinrichau) hinter dem Gestühl und schloß den engeren Altarraum vom Chorraum der Vierung ab.[9]) Der Westseite waren der Gott-Vater- und Gott-Sohn-Altar, die heute an die Pfeiler vor dem Hochaltar angelehnt sind, vorgestellt, die durch ein schmiedeeisernes Gitter[10]) verbunden, den Mittelgang abschlossen. Die Altäre waren dergestalt vorgebaut, daß dahinter Raum blieb, um die Sitze von Abt und Prior unter einem Baldachin[11]) aufzustellen, der bei ovalem Grundriß auf Säulen ebensolche Voluten aufrollte, wie sie jetzt noch an den beiden Altären zu sehen sind. Die Altäre sind barbarisch an der Rückfront durch die Säulen hindurch verschnitten. Die Maße dieser Zusammenstellung lassen sich noch heute aus den Abzeichnungen auf dem Fußboden ablesen.

Durch diesen Aufbau war die kultische Einheit und Abgegrenztheit, die die Zisterzienserregel verlangte, gewahrt. Der einzelnen Formen hatte sich längst ein anderer Geist, der sich mit entwicklungsgeschichtlicher Notwendigkeit von dem asketischen Ideal[12]) des hl. Gründerabtes entfernte, bemächtigt. Heute steht also das zweireihige Chorgestühl in der Vierung weiter auseinandergerückt. Seine Besonderheit liegt darin, daß es nicht an die Wand anlehnt, sondern frei in den Kreuzarmen des querschiffähnlichen Einbaues steht und dadurch in seiner Rückseite einen neuen Aspekt gewinnt.[13]) Durch den Baldachinvorbau hatte es im Vierungsraum eine körperlichere Erscheinung als heute, wo es nur wie eine Kullisse zu den Gestühlsreihen erscheint.[14]) Höchstens bietet es heute noch von den Emporen einen körperlicheren Eindruck.

Jede Reihe faßt, durch einen mittleren Gang geteilt, 12 Sitze; im Ganzen hatten also 50 Mönche Platz.

Die Bedeutung des Gestühls liegt nun im Dorsal, bei diesem handelt es sich tatsächlich, — einen Eindruck den die Baldachine abschwächten, — nur mehr um eine Kulisse. Daß sich das Zisterziensergestühl aus einem Gehäuse entwickelt hat, ist nicht mehr ersichtlich. Von hohen abschließenden Wangen und einem verdachenden Baldachin ist keine Spur mehr vorhanden. Dafür entwickelt das Dorsal seine

selbständige, eigenwillige, architektonische Fassade. Beherrschend steht diese über den Stuhlreihen. Durch einen mittleren überragenden Torbogen ist die ganze Front zentriert und durch begleitende, breite, giebelförmige Seitenstücke gruppiert. Der Torbogen ist getragen und die äußeren Seiten sind flankiert von strengen, mit Sägearbeit in Karreegeflecht belegten Pfeilerpfosten mit abschließendem Kompositkapitäl. Der Torbogen schließt mit einem geschwungenen Giebelaufsatz ab, der ein beschriftetes Medaillon einfaßt, auf dessen abgeplatteter Spitze die Statue des hl. Bernhard bezw. der hl. Hedwig den höchsten Punkt des Dorsals erreicht. Zu den Füßen dieser Heiligen greifen zwei Adler die Quastenden des Kissens, auf denen die Figuren stehen, auf.

Die Dorsalstücke zur Seite des Torbogens teilen zunächst über den Sitzen leicht in je 6 einzelne, vertikale, kurvig bebogte Felder in Kopfhöhe auf. Durch zwei Engelsköpfe mit ausgespannten Flügeln zur Seite der mittleren Felder sind sie zu drei Gruppen gegliedert. Darüber liegt in oblongen Feldern ein Relief. Über diesem baut sich ein Giebel gleichen Formats wie über dem Torbogen, der seitlich von Pfeilerpfosten abrückt und einen fischblasenähnlichen lichten Raum schafft. Über die Schräge rollen Voluten, die in der Mitte nach Innen schwingen und von beiden Seiten sich treffend, in der Mitte einen tiefen, lichten Kreis einschneiden. Auf diesem Wellenband sitzen Gruppen von Aposteln, Propheten, Martyrern und Heiligen, die sich nach dem Thema des Te Deum, des ambrosianischen Lobgesanges gruppieren. Auf den äußeren Pfeilerpfosten stehen trompetenblasende Engel. Die Rückseite des Dorsals ist Schauseite gegen die beiden Kreuzarme hin. Das allgemeine Format ist dasselbe. Auf den Giebeln ordnen sich im gleichen Sinne die Gruppen des Te Deum — Themas an. Das ganze Dorsalfeld aber schmückt je ein großes Bild in mattem braungelbem Ton („Rembrandt-Manier"), auf aufgeklebter Leinwand gemalt, von einem reichgekurvten Rahmen eingefaßt. Wie auch vorn hängen von der unteren Volute des Giebels Lambrequins als Abschluß herab. Zu beiden Seiten der Bilder befinden sich Engelsköpfe mit Flügeln, von denen Blumen und Früchtegehänge, in einem Quast endend, herunterhängen.

Die Wangen sind ganz einfach wie auch die Miserikordien. Die Wangen erreichen noch nicht Schulterhöhe. Die

äußeren sind mit einfachem aufgelegtem Schnitzwerk in weiß-goldener Farbe geschmückt. Ein zartes Ornament ziert die mittleren Wangen des inneren Durchganges: über der durch Sterne grundierten Wangenfläche ein mit feinem Sinn für ornamentale Wirkung und Aufteilung der Fläche geschnitztes Blumenornament, das von unten in ein wappenartiges Feld, oben in Gehänge auswächst. Sonst stellen die Wangen einfache Voluten dar, die deren vertikale Richtung begleiten.

Die vordere Brüstung hat bewegte Kurven. Im Grundriß reich gewellt, treffen sich im Aufriß in der Mitte des Pultes zwei Voluten, in deren Treffpunkt dreieckige Postamente aufwachsen, auf denen geschnitzte Blendlaternen stehen. Das mittlere Feld der Brüstung faßt ein Relief. Zu beiden Seiten, in der Kurve etwas mehr zurückliegend, ein Bandelornament, ein lampenartiges Gehänge umfassend; diesen je zur Seite, noch weiter in der Kurve zurückliegend, Ornamente symbolischen Gehaltes. Die gegen den Altar liegende Wange der vorderen Sitzreihe wächst tischartig auf übereck gestelltem halbem Pfeiler aus. Voluten rollen sich auf und stützen die Platte, die als Untersatz um ein Lesepult aufzustellen, oder als Leuchterplatte dient. Zwischen den an den Ecken sich aufrollenden Voluten sind Engelsköpfe angebracht.

Gott-Vater- und Gott-Sohn-Altar.

Wegen der engen Beziehung, die diese beiden Altäre, viel inniger als in Leubus und Heinrichau, wo auch Altäre dem Gestühl vorgelagert sind, zum Gestühl hatten, müssen sie noch näher beschrieben werden. Sie stehen heute an den Pfeilern vor dem Hochaltar. Da sie keine Mensa mehr haben, fungieren sie nicht einmal mehr als Altäre. Nur der Altaraufbau ist erhalten. Dieser präsentiert sich wie ein festlicher Portalaufwuchs. Zwei muskulöse Hermen tragen ein über ihnen vorkragendes, verkröpftes, konvex geschwungenes Gebälk. Über diesen Aufbau rollen sich belaubte Voluten auf, in deren Treffpunkt schwebende Engelputten die Weltkugel spielerisch drehen. Kleine puppige Engelputten sitzen, wie in den Hymnus begeistert einfallend, auf der Federung der Voluten über den Hermenachsen. Die Mitte des Altaraufbaues ist durch ein

großes Kreisrund ausgeschnitten, in dem Gott-Sohn mit dem Kreuz bezw. Gott-Vater auf von Engelsköpfen durchflatterten Wolken thronen, von Glorienstrahlen umgeben. Lambrequins und Vorhänge, die von den Hermen-Figuren aufgerafft werden, umschließen das Ganze festlich wie einen Thronbaldachin. Engelsköpfe tummeln sich darunter in Wolkenballen über das Gebälk hin bis zu den oben mit der Weltkugel tändelnden Putten. Der Aufbau ist bei beiden Altären der gleiche. Die Hermen stellen die vier Erdteile dar:[15]) Am Gott-Sohn-Altar Europa als Rittersmann, Asien als türkischer Pascha, am Gott-Vater-Altar Afrika als Neger-, Amerika als Indianer-Häuptling. Von der barbarischen Zerschneidung an der Rückseite war schon die Rede. Der Baldachin entwickelte sich im Grundriß unmittelbar aus der für ihn konkaven Kurve des Altars. Die Aufstellung an der Wand bringt die unmögliche Halbheit der die Weltkugel haltenden Voluten, die ursprünglich von zwei von der Gegenseite entgegenstrebenden Voluten unterstützt wurden, nicht zum Bewußtsein. Heute haben wir für die besserwissenden Barbarismen einer „aufklärerischen" Zeit wenig Verständnis.

Das zwischen den Altären schließende Gitter, das von der Taube des hl. Geistes gekrönt war, vervollständigte das Bild der Heiligen Dreifaltigkeit, das als bedeutsames Symbol der christlichen Weltanschauung dem von der Mönchsfamilie abgeschlossenen Volk die Heiligkeit der Verrichtung ihres Tagewerkes zum Bewußtsein bringen sollte.

Die Plastiken.

Der Betrachtung der Plastiken muß ich ein Dokument voranstellen,[16]) das für die Geschichte der Barockplastik, insbesondere der Tätigkeit Brockoffs in Grüßau, von großer Bedeutung ist und zugleich unsere Plastiken in ihrer Herkunft bezeugt:

„1731, XI. 19. Prag.

Quittung über zweyhundert Gulden reinh., welche Ihro Hochwürd. und Gnad. tit. Plen: Herr Prälat und Abbt vum Closter Grüssau mir als Brockoff's Wittib, Bürgerin und Bildhauerin der kgl. Neuen Staad Prag, für die von meinem Seel. Sohn Ferdinand zur Fassada aldahin angefangene Bildhauer Arbeith auf mein demiethiegstes Er-

suchen aus seiner Milde, allhier in Prag haben richtig und bahr auszahlen lassen: wessentwegen über den richtigen Empfang für mien und meine Erben hiermit hochged. Ihro Hochwürd: und gräffl. Gnad. Herrn Prälaten in bester Form Rechtens quittiere, mit unterthänigster Abstattung des schuldigsten Dankes quittiere, daß weder ich, noch jemand anderer diesfalls nichts mehr zue fordern befugt bin und seyndt. Anbey überlasse Hochged. /:tit:/ Herrn Prälaten diejenige neue Modell, so zue dem Chor gehörig seyndt, eigenthümblich ohne eintzigen Entgeldt hiemit gerne überlasse und ausgefolgt habe. Übrigens nicht weniger begebe mich dessen, daß nämblichen an dem Gesell Antonis Dorasiell auch nichts für jedes und khunftighin diesfalls praetendieren solle noch kann.
In Urkhundt dessen . . . . . .

Maria Elisabeth Brockoffin Bildhauer Wittib."

(Archiv Grüssau)

Das Dokument zwingt uns bei der Betrachtung der Plastiken des Grüssauer Chorgestühls ein Stück barocken Kunsthandwerkes zu berühren. Zweifelsohne konnte die ganze Arbeit der vierundfünfzig Figuren auch nicht von Dorasil allein ausgeführt werden, und es werden Meister und Gesellen einer ganzen Werkstatt daran beteiligt sein. Es mag unwichtig sein, jede simple Gesellenhand einer solchen Werkstatt zu bestimmen, für die Art der Arbeitsweise ist es aber nicht uninteressant, dieser Frage doch nachzugehen. Es lohnt zu verfolgen, was aus dem genialen Plan eines bedeutenden Künstlers unter der Leitung eines anderen, unter Beteiligung mehrerer Werkstattkräfte wird, wie jeder nach seinem Vermögen oder Unvermögen an seiner Stelle schafft, um dabei zugleich das Niveau der damaligen künstlerischen, mehr kunstgewerblichen Tätigkeit zu umschreiben. Freilich wird es unmöglich sein, in unserem Falle Endgültiges zu sagen. Eine archivalische Erfassung und Bestimmung der bezüglichen Fragen ist Voraussetzung. Das Material in Grüssau ist noch überreich vorhanden. Hoffentlich kann P. N. v. Lutterotti als Mönch des Klosters seine intensiven Arbeiten so fortsetzen, daß dem Kunsthistoriker das nötige

Material bald vorliegt. Bis jetzt läßt sich nur auf Grund einer formalen Analyse die Tatsächlichkeit der Arbeitseinteilung einer solchen Werkstatt aufzeigen, was sicherlich nicht überrascht. Und so möchte ich versuchen, eine beschreibende Betrachtung der Plastiken anzustellen, die eine solche Scheidung von Stileigenheiten im Auge behält.

Das formelle Thema der Plastiken ist kein gewöhnliches: über die gewellten Voluten eines Giebels Plastiken sitzend, liegend und knieend anzuordnen. Ein Thema, das vielleicht nur in barocken Grabdenkmälern [17]) seine Parallele hat. Wie dieses Thema gelöst ist, und wie auf dem ungewöhnlichen Schauplatz die Figuren miteinander zu einer einheitlichen Gruppenwirkung verknüpft sind, darauf sei ebenfalls in der Betrachtung das Augenmerk gerichtet.

Da wir vorurteilslos an die Betrachtung herangehen wollen, ist es gleichgültig, mit welcher Gruppe wir beginnen.[18]) Wir betrachten zuerst die Ecclesiagruppe. Thema: „Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia". Ecclesia-Gruppe

Vordergruppe:

Um das dreifache Papstkreuz,[19]) das auf der Tiara in dem mittleren Kreisausschnitt des Giebels steht, gruppiert sich die Gruppe der lobsingenden Ecclesia, in gelassener Feierlichkeit sicher und organisch auf dem in biegsamer Kurve balancierden Giebel. In feierlichem Rausch bewegen sich die einzelnen Figuren in Gestus und in Bewegung der Gewänder um das Kreuz aufwärts und klingen in der Gegenbewegung der äußeren Figuren leise ab. Ist der Rhythmus in der Vorderseite der Gruppe ein begeisterter, so äußert die Rückseite eine stillere, repräsentativere Haltung und ein leises Abklingen des von der Vordergruppe angestimmten Lobverses. Die Gruppierung ist hier gelöster, aus dem gemeinsamen Lobgesang sich wieder befreiend und besinnend auf die einzelne Figur.

Bei der Beschreibung beginnen wir mit der hl. Humbelina.[20]) Für die Gruppe bedeutet sie ein Einsetzen und Ausklingen. Ihre Bewegung ist zugleich ein Hinauf und Hinab. Sie läßt sich wie alle Figuren nicht aus der Gruppe herauslösen, bildet aber eine in sich wohlgeschlossene Form. Eine breite

Modellierung drängt sich in ihrem Kontur auf und bedingt in ihrer weichen Geschlossenheit den eigenen Eindruck der Figur, den Mollarkkord der plastischen Auffassung. Dabei ist sie im inneren Bild nicht ohne belebten Reiz der schwerstofflichen Gewandbehandlung. Der bewegt sitzende Körper schmiegt sich in den Gliedern bestimmt durch das Gewand. Unter dem Kopftuch sitzt ein feines, lieblich rundes Gesicht. Die Haltung der gefallteten Hände und die durch sie bedingte Schultersenkung drücken kontrapostisch zur Bewegung der herabhängenden Beine die Bewegung des Hinab und Hinauf als Bindung in die ganze Gruppe hinein aus.

Es folgt Augustinus, die Aufwärtsbewegung der Humbelina durch das Erheben der Arme fortführend. In der Linken hält er ein flammendes Herz. Der Bischof hockt auf den Knien, seitwärts dem Kreuz zugewandt, den Kopf zu Humbelina zurückwendend, die frontal sitzend den Kopf in starker Profildrehung zum Kreuz wendet. Schon wegen der Außenbewegung der Extremitäten kann die Figur nicht die Geschlossenheit haben wie Humbelina. Ihr Gehaben ist gedrungen, in dem stumpfigen Kopf mit dem auf dem Gewand aufsitzenden Bart noch verstärkt. Die Gewandbehandlung ist weniger übersichtlich, schon durch die Haltung bedingt. Der Gesichtsausdruck ist von realistisch-typischer Drastigkeit.

Die Gestalt Gregor des Großen (?) bringt die Bewegung dieser Seite zu Ende. Er sitzt frontal und wendet sich in den Hüften stark in profilischer Haltung zum Kreuz hin und greift mit der Rechten lobpreisend über den Schaft des Kreuzes hinaus, während er mit der Linken ein Buch im Schoße hält. Der rauschig übergehängte Mantel unterstützt die Armbewegung kräftig, während die Falten des Rockschoßes sich der Haltung der überhängenden Beine anpassen. Die Füße sind, wie bei allen Figuren dieser Gruppe, soweit sie nicht durch die Gewänder bedeckt sind, in einfaches schematisches Schuhwerk gebracht. Die anatomische Behandlung der nackten Körperteile bleibt nur ganz allgemein angebend, für die Fernsicht berechnet, wie der ganze Schnitt nur grobe Konturen angibt, um die auf Entfernung berechnete malerische Wirkung zu erreichen. Die Bewegung des Körpers bleibt, wie überall, durch die Ge-

wandfülle spürbar, nicht mit differenziertem Gefühl, sondern nur für den allgemeinen Aspekt die Gliedmassen umschreibend.

Wegen der dominierenden Aufwärtsbewegung empfiehlt sich, in der Beschreibung rechts unten mit der Figur des hl. Tescelin fortzufahren. Sie ist wieder ein Abklang der Gruppe und zugleich ein Hinaufweisen entsprechend der Bewegung Humbelinas, jedoch hier fein abgewandelt. Der Heilige sitzt im Halbprofil und wendet sich von der Gruppe ab mit der Blickrichtung nach unten zu den Mönchssitzen. Die Linke wirft er bedeutend an die Brust, während er mit der Rechten nach oben weist, was durch die reichen Falten des Ärmels feierlich unterstützt wird. Das Mönchsgewand läßt den Körper zum Durchschein kommen und bleibt gegenüber den anderen Gewandfiguren ohne ein neues Moment. Der kahle Mönchskopf zeigt einen feinen, persönlichen Typ.

St. Rosalia sitzt in Ruhe zwischen Tescelin und Ambrosius mit einem Kranz aus Rosen geschmückt. Halb sitzend und kniend schlägt sie die Arme vor der Brust zusammen. In frontaler Haltung biegt sie Kopf und Körper sanft zur Seite zur Mitte der Gruppe hin und vermittelt dadurch zugleich ein Abgleiten zur Figur des Tescelin und ein Aufsteigen zum Kreuze hin. Die Gewandbehandlung entspricht der des Tescelin. Der anmutige (modische) Frauenkopf entspricht der Anmut, mit der sie die Hände vor der Brust übereinanderschlägt.

Ambrosius (?) erreicht von dieser Seite her den Gipfel des Giebels. Er sitzt in frontaler Haltung, hält mit der Rechten ein Buch auf den rechten Oberschenkel gestützt und wirft die Linke lobsprechend auf. Der Kopf ist erhoben, aufschauend zurückgeworfen, ohne wie bei späteren Gruppen dadurch eine von unten unklar wirkende Verkürzung anzuwenden. Die Bewegung des Umwurfes begleitet vor der Brust den Zug der ausgeworfenen Hand und unterstützt die räumliche Wirkung der Figur. Mit dem Kopf erreicht sie nur die Höhe der erhobenen Hand des Papstes Gregor, dessen Tiara, wie auch die Mitra des Augustin, die Kopfhöhe des Ambrosius überschneidet. So ist eine schematische Gliederung vermieden, wie auch die ganze Bewegung der Gruppe nicht ein von zwei Seiten gleichmäßiges Ansteigen ist, sondern zugleich ein Herabbewegen, das auf der

rechten Seite zu überwiegen scheint, jedoch unmerklich links ausgeglichen wird durch die schon angedeutete Bewegung der Humbelina, die in dem zurückfallenden Mantel des hl. Gregor schon ihren Ausgang genommen hat.[21])

Hintergruppe:

In der Hintergruppe scheint ein Abklingen des Hymnus angedeutet wie es im Auf- und Absteigen der Verse dem Te Deum eigen ist. Eine formale Gelöstheit und eine mehr statuarische Ruhe liegt über der Gruppe. Ein Anschluß an die Vordergruppe um dasselbe Kreuz ist zwar ideell gefordert, aber formell nicht direkt gegeben. Es sei nur an dieser Stelle darauf hingewiesen. Am meisten aus der Tiefe der Vordergruppe wächst die knieende Gestalt der hl. Luitgardis, ohne eben einen direkten Zusammenhang mit der Vordergruppe zu vermitteln. Wie zusammengesunken kniet Luitgardis auf den Fersen fest aufsitzend zu unterst auf der Giebelkurve, die Hände mit durchgreifenden Fingern vor der Brust erhoben gefaltet, den Kopf im Nonnenkopftuch zurückgeworfen, während sich der Körper in leiser Drehung und S-Schwingung befindet. Der Kopf etwas gleichgültig. Das Gewand reich, aber wenig übersichtlich gefältelt, dünnwandiger und kleinteiliger als bei den bisher betrachteten Gewändern. Die ganze Figur etwas schmächtig. In der Art, wie der linke Ellenbogen der erhobenen Arme zur Seite ausgestoßen wird und in dem Fluß des Gewandes, vor allem im Schoß, liegt auch hier die Tendenz des Abfallens mit dem Giebel, während das Aufsteigen durch die gesamte Richtung der Figur und das Nachinnenwenden des Kopfes, (bei dem die Verkürzung zu verunstalten droht), angedeutet wird. Es folgt St. Petrus von Tarentaise, sitzend, die Beine auf dem Giebel wie Luitgardis zurückgezogen, während die anderen sie herabhängen lassen. Frontal sitzend wendet er sich ab, zu Luitgardis herunterschauend. Er hat das Brevier im Schoß aufgeschlagen und weist mit dem Finger hinein. Er trägt Priesterkleidung, einen Mantel umgehangen und ein Birett auf dem Kopfe. Die Gewandbehandlung geht eindeutiger der der Vordergruppe parallel. In dicken rundlichen Staffagen ist der Kragen des Umhanges aufgeschlagen. Der Gesichtsausdruck ist verzückt, vielleicht entsprechend seiner Textstelle: „Tibi Cherubim et Seraphim."

Neben ihm auf Scheitelhöhe ein Bischof, die eine Hand vor die Brust gelegt, die andere segnend erhoben. In der Gewandbehandlung ist er wie schon die vorhergehende Figur schematischer, von allgemeiner Breite und Ponderation. Ersichtlich durch den Vergleich der Ärmelhänge mit denen des hl. Tescelin in der Vordergruppe, die abgesehen von der feineren Modellierung im ganzen der Armbewegung leichter folgen [22]). Aber auch den Figuren der Vordergruppe lag der breitere Stil zu Grunde. Es mag sein, daß der Meister sich bei der weniger wichtigen Hintergruppe mehr gehen ließ. Die Falten sind tief unterschnitten. Besonders in dieser Figur und in der des Zisterzienserpapstes Eugen III. kommt eine gewisse repräsentative Feierlichkeit zum Ausdruck.

Papst Eugen III. (?) [23]) hält das Buch auf dem linken Knie mit der Linken aufrecht erhoben, während er mit der Rechten in das Buch hineinweist. Er sitzt frontal, hält das Buch seitlich zum Kreuz hin, sich in den Hüften wendend, während er den Kopf wieder frontal dreht. Die Gewandung wirkt namentlich durch den in das Buch weisenden Arm stark plastisch. Sie entspricht der des Bischofs. Das beschädigte, bebartete Gesicht scheint wie schon das des Bischofs unbedeutender zu sein. In dem Bischof wird vielleicht mehr ein Porträt als ein Typ angestrebt.

Neben Papst Eugen, wieder nach unten gleitend, der hl. Dominikus. Ähnlich wie Ambrosius weist er mit der rechten Hand nach oben. Die Linke hält er, sprechend Zeigefinger und Daumen zusammenfassend, leicht erhoben. Der Umhang des Gewandes spricht um die Brust bedeutend bei dieser Armbewegung mit. Das Untergewand ist stark plastisch „staffiert". Ein geistvoller schönlockiger Kopf sitzt auf langem Hals, leicht nach oben schauend. Die ausgreifendste Figur der Gruppe, in der Haltung sehr prächtig, ohne die gelöste Ruhe zu zerstören. Mit dem Rücken sitzt sie gegen Eugen III. und wendet sich mit dem Oberkörper leicht zu frontaler Haltung. In ihrer Sitzrichtung ist sie der zu unterst sitzenden Figur der hl. Helena zugewandt. Auch sie ist stärker bewegt. Eine vornehme Dame mit Kaiserkrone, sitzt sie in reichem Gewand da, die Füße lang herunterfallen lassend. Mit der Linken zieht sie den falti-

gen Umhang vor die Brust, die Rechte wirft sie in preziöser Manier leicht aus, mit abfallender Tendenz, doch leicht zurückgehalten. Das auf langem Hals stolz zurückgeworfene Haupt mit reicher Haartracht ist von schönem, freudig erhobenem Ausdruck. Der Gewandstil weist stärker, wie schon der der Luitgardis, zur Martyrergruppe hin. Ein leichterer Stoff von reicherer Knitterigkeit. Auch in einzelnen Kopftypen (Rosalia, Petrus von Tarentaise, Dominicus, Helena) berührt sich die Ecclesia-Gruppe mit der Martyrer-Gruppe, wogegen ihr sonst die typische, breitstumpfe Art eigen ist.[24])

Im ganzen hat hier jede Figur eigeneres Leben, ohne die gesamte Gruppierung aufzuhalten. Die Gruppe ist schematischer aufgebaut, ohne dies im rechten Sinne zu sein. Vielmehr ist sie von eigen — feierlicher Ruhe, die ihr etwas Besonderes unter allen Gruppen gibt. Die Bewegung des hl. Dominicus hat nur in der Abwendung und abfallenden Stellung des Petrus von Tarentaise ein gewisses Gegenspiel. Die herabhängenden Beine der hl. Helena belasten diese Seite fast, ohne dies bei der selbstverständlichen und natürlichen Anordnung merken zu lassen. Die beiden mittleren Figuren, (die am ausgeprägtesten den Stil der Gruppe auf dieser Seite darstellen), haben hier mehr gleichen Wert und wenden sich beide, der Papst stärker als der Bischof zum Kreuz hin, während bei der Vordergruppe ein Hinübergreifen über die Mitte stattfindet. Das Hin und Gegen ist nicht in so feiner Weise vorhanden wie bei der Vordergruppe.

Vordergruppe:

Thema: Te Martyrum candidatus laudat exercitus.

Die Haltung dieser Gruppe äußert sich gesellschaftlicher und zeitgenössischer gegenüber den anderen Gruppen mehr prophetisch-charismatischen Charakters. Ihr am nächsten steht die Ecclesia-Gruppe, worauf schon bei ihrer Betrachtung hingewiesen wurde. Gerade bei den Martyrern finden wir ein festliches Tafeln und Teilnehmen an den Freuden des Himmels, wie es dem zu Grunde liegenden Hymnus entspricht. Der ganze Stil der Gruppe ist reicher. Sie ist um einen Palmbaum versammelt, der aus einer Zackenkrone aufwächst. Die Hinterseite bleibt weniger sorgfältig durchgeführt. Dagegen

ist die Gruppierung der Vorderseite bedacht. In ihr ist wieder alles gegeneinander ausgewogen.

Beginnen wir mit der hl. Katharina, die mit ihrem Attribut als reich gekleidete Dame links zu unterst auf der Giebelkurve sitzt. Aus ihrem reichen Gewand hangen unten zierlich die beschuhten Füßchen heraus. Ihr Kleid ist mit einem Mieder gegürtet und darüber von der linken zur rechten Schulter ein Umhang geworfen. Auf der modischen Frisur trägt sie eine Krone. Den auf langem Hals sitzenden Kopf hat sie, lächelnd nach oben schauend, zurückgeworfen. Die Rechte wirft sie in das Loblied begleitendem Gestus aus. Die Linke stützt sie auf das gebrochene Rad. Der Kopf zeigt einen modischen Idealtyp: kugeligrund, mit hoher Stirn und Stupnäschen, wie ihn die Frauen dieser Gruppe alle abgewandelt zeigen, und auf den schon in der Ecclesia-Gruppe hingewiesen werden konnte. Der Gewandstil ist von reichem welligem Fluß, wie in schwerseidenem Gewand liegend. Auch dahin wies schon die Ecclesiagruppe. Er beherrscht in der Martyrergruppe auch die hintere Seite.

Es folgt St. Virzenz: ein Jüngling, zu dem Katharina aufschaut, der knieend, die Linke vor die Brust geworfen, die Recht hocherhoben, züchtig vor sich schaut. Sein Gesicht prägt einen idealen Jünglingstyp: umlockt, mit hoher Stirn, schöngeschweiften Augenbrauen, langer feiner Nase, schönlinigem Mund, zarten länglichen Wangen und mit Grübchen bildendem Kinn. Sein Gewand stofflich fester, aber von derselben Grundform. Die im Schoße aufgewälzte Faltenschale des Uebergewandes (Dalmatik) wird vom Untergewand in tiefen parallelen Falten unterschnitten. Ähnlich krümmt sich das Übergewand an den Armen um und hebt sich vom Untergewand ab.

Der folgende St. Stephanus liegt, die Beine über die Volute des Giebeleinschnittes geworfen, seitlich zurückgelehnt und stützt sich mit der Rechten auf einen Steinhaufen. In leichter Hüftdrehung wendet er sich und faßt mit der Linken hoch den Palmbaum. Das Motiv des Halbaufgerichtetliegens ist, verglichen mit dem der später zu besprechenden Prophetengruppe, ein wohlgekonntes und anmutiges. Die physische Lücke, die durch die Lagerung im Giebel entsteht, wird durch das Über-

greifen zum Baum und durch das Hinweisen des folgenden Laurentius in lockerer Verknüpfung geschickt ausgefüllt. Gewandstil und Kopftyp entsprechen denen von St. Vinzenz.

Rechts vom Palmbaum folgt der hl. Laurentius mit seinem Rost. Er sitzt frontal, wendet sich in den Hüften leicht seitlich und mit Schulter und Kopf leicht zurück. Mit der Linken weist er auf sein Martyrerwerkzeug, das er auf dem rechten Knie hochhält. Der Kopf trägt kurzes Haar. Er ist ein etwas anderer Typ mit breiter Stirn, rundlichen Wangen, einer starken Nase und lächelndem Mund mit dickgebildeten Lippen; die Augen liegen hoch unter rundlich gewölbten hohen Augenbeinen.[25]) Der Gewandstil ist sehr reich, wesentlich derselbe wie bei den vorigen Figuren, im Rock von zahlreichen Faltennestern durchsetzt.

Es folgt St. Ursula. Wiederum eine Dame, noch ausgesprochener in zeitgenössischer Modetracht. Sie kniet frontal an dem abfallenden Giebel und schwingt die Hände bewegt und lopreisend nach außen, mit welcher Bewegung Laurentius in der Blickwendung innerlich kongruiert. Den Kopf hat Ursula entzückt nach oben gerichtet. Sie trägt ein Gewand mit eng anligendem Brustleibchen. Darüber einen Mantel mit weiten, durch Spangen gehaltenen Ärmeln. Er legt sich anmutig in einer Schlaufe um den Hals und sammelt sich hinter der Schulter her von rechts vor dem Schloß in schweren Stegen und Tälern, von der der Schwingung der linken Hand folgenden Rechten gehalten. Unter dem straffen Unterkleid bildet sich der weibliche Körper bestimmt ab. Von entzückender Schönheit ist das Gesichtchen: wie sich die diademdurchflochtene Haarfrisur um die klare schöngewölbte Stirn legt, wie die kleinen Augen, das kleine Näschen und Mündchen, die Kinngrübchen und rundlichen Wangen den auf schöngeschwungenem, langem Hals wachsenden Kopf bilden. Eine Figur von Anmut und Reiz.

Es folgt Johannes von Nepomuk mit dem Kreuz. Er sitzt unterhalb beruhigt und vertieft in der Betrachtung des Kreuzes, das er vor der Brust trägt, mit der Rechten wie vom Kreuz predigend nach vorn weisend und in dieser Bewegung die von anmutigen Rhythmus durchwirkte Bewegung der hl. Ursula aus-

klingen lassend. Johannes von Nepomuk ist in dem für ihn üblichen Typus, (der im Kopf konventionell stärker mitspricht, wie bei den anderen eigengewachsenen Köpfen), in Priester-kleidung mit Birett dargestellt, über dem Talar den Chorrock tragend, die Stola und darüber einen Pelzumhang. Der Stil des Gewandes ist mit gleichem Grundgefühl durchgeführt und auf das Kostüm realistisch angewandt.

Die ganze Gruppe ist in leichtem, anmutigem Rhythmus, der jede Figur beschwingt, gefügt. Die Verknüpfung von Figur zu Figur läßt sich von der Katharina über die Bewegung der Arme und Hände über Gewand-, Sitz- und Bewegungs-Motive, bald direkt überführend, bald nur annippend bis hinab zur beruhigten und abklingenden Handbewegung des hl. Nepomuk verfolgen. Etwas festfroh Tändelndes, Höfisches spricht sich in dieser versammelten Martyrerschar aus, dem Geiste des Rokoko, der in Dorasils Hochaltar weit über die barocke Stimmung hinaus das Grundgefühl gibt, sich berührend. Es ist die reichste Gruppe und in ihren ähnlichen Motiven von der Propheten-gruppe qualitativ weit unterschieden.

Hintergruppe:

Gleicherweise ansetzend bleibt sie doch in Einzelstücken wie in der Gruppierung hinter der Vorderseite zurück. Beson-ders die beiden mittleren Figuren geraten aus dem Konzept. Von links beginnend: St. Wenzel in Rittertracht mit Herzogs-krone. Er kniet auf dem rechten Knie und stützt das linke Bein auf. Mit der Linken stützt er sich auf einen Stab, die Rechte schlägt er vor die Brust und hebt den Blick bedeutend aufwärts. Die kostümliche Behandlung ist realistisch getreu. Der Unterschied des Stofflichen wird in den stahlgeschienten Beinen und dem unter den Schenkeln liegenden gekrollten Tuch besonders deutlich gemacht. Um die Brüstung hat er einen Hermelin-Mantel geworfen. Das Gesicht trifft sich mit dem Typ des hl. Nepomuk.

Folgt St. Ludmila: sie sitzt frontal, läßt die Beine herunter-hängen, faßt die Hände vor der Brust zusammen und wendet den Kopf entzückt nach oben. Die Wendung ist nicht mehr ganz glücklich gefaßt. Das Auge geht unter das kugelrunde

Kinn, das aus dem geschweiften Hals schwillt, und das vielleicht dem der hl. Ursula ähnlich gebildete Gesicht bietet sich nur impressiv in seiner aufgerichteten Oberfläche dar. Der Gewandstil ist reich, wie vorn etwa bei der hl. Katharina, etwas beengt in seiner Körperlichkeit und maniriert.

Folgt St. Stanislaus: In seiner allgemein optischen Haltung vielleicht reizvoll für die Gruppe, in seiner Durchbildung jedoch ganz unmöglich. Der Gewandstil ist innerhalb dieser Gruppe ein roher. Die Haltung besonders im Kopf verunglückt. Frontal sitzend, wendet er sich in den Hüften ganz seitlich, wirft den Kopf mit der hohen Bischofmütze in diagonaler Richtung zurück und streckt die Hand nach vorn aus. Vom Kopf sieht man nur den grobgebildeten Bart und die uninteressante Bischofsmütze. Auch die vorgestreckte Hand hat etwas Leeres und Totes.

Ähnlich der folgende Heilige, Petrus von Kastelnau, der in seinem körperlichen Volumen schon etwas Schmächtiges erhält. Er sitzt auf einem zurückgezogenen Bein aufrecht, wirft eine Hand vor die Brust, die andere mit einer Fackel seitlich aufwärts. Der schmale aufgerichtete Kopf verkürzt sich unschön. Auch der Gewandstil ist dünngliedrig und entartet.

Mehr befriedigt wieder die folgende, St. Barbara: sie sitzt nach unten gerichtet in Halbprofilstellung. Ein Bein hat sie hochgezogen. Sie hält in der vorgestreckten Hand einen Kelch und wirft die andere offen und weisend aus. Auf dem Haupt trägt sie eine Krone. Sie trägt ein Mieder und ihre Bluse geht in weiten Ärmeln aus, während der Rock in weiten Falten rauscht. Das Gewand ist im Gegensatz zu dem der hl. Ludmila klar durchgebildet. Im Schoß bilden sich große parallele Faltenmulden, seitlich von einem schärpenartig umgekrempten Faltenzug überschnitten. Das Gesicht scheint auch hier schon etwas flach. Auf die Vergleichbarkeit mit einzelnen Figuren der Ecclesiagruppe in Gesichtstyp und Gewandstil sei nochmals hingewiesen.

Folgt St. Sebastian: frontal knieend, ekstatisch das Antlitz mit geschlossenen Augen und geöffnetem Mund[26]) zur Gruppe wendend, die Hände (wie abwehrend) vorwerfend. Wieder der ideale Jünglingstyp von vorn, hier noch weicher gegeben.

Das Gewand läßt linke Brust und Schulter frei und fügt sich wohlgeordnet leicht dem Körper an. Die nackten Teile sind anatomisch klarer als bei den anderen Figuren erfaßt, weicher gegen den Stoff abgesetzt. Die schöne Gestalt ist im Maßstab kleiner geblieben und wirkt in der Gruppe wie ein letzter müder Ausklang.

Die Gruppierung ist bei der Hintergruppe nur unbefriedigend durchgeführt. Die Verzeichnungen machen sich in ihr unliebsam bemerkbar. Vor allem sitzen die beiden mittleren Figuren hölzern in der Gruppe. Die äußeren mögen noch schwungvoll ineinander gefügt sein. Die letzte Figur des Sebastian wirkt, wenn sie sich auch besser hineinpaßt als die mittleren Figuren wie noch zuletzt in die fertige Gruppe hineingezwängt.

Diese Empfindung ergibt sich immerhin erst bei eingehender Einzelbetrachtung, da die Gruppen nur für die allgemeine Farb- und Körpergebung berechnet sind und als solche ihren optischen Zweck erfüllen.

Thema: Te laudat Apostolorum Chorus.

Apostel-Gruppe.

Vordergruppe:

Die Gruppe ist mehr für den Vorderaspekt geschaffen als die Ecclesiagruppe, die auch seitlich gesehen guten Aspekt behält. Sie soll noch von Brockoff selbst stammen. Was dies am ersten wahrscheinlich macht, sind die Köpfe. Sie zeigen durchweg eine bedeutende Plastizität, die sich deutlich von der der anderen Gruppen unterscheidet. Bedeutsam sind sie aus der Figur hervorgehoben und von starkem plastischem Eigenleben, an dem der Bart gekonnter und plastisch selbständiger in der Charakterisierung teilhat. Die Köpfe möge man mit dem des Moses der Fassade und mit denen des Moses und Aaron der Kurfürstenkapelle im Dom zu Breslau vergleichen. Auch die Körperteile, besonders die Halspartien sind ausdrucksvoller. Die gleiche Aposteltracht ist der Bewegung und Haltung der einzelnen entsprechend mannigfaltig abgewandelt. Freilich ist sie nicht so eindringlich als Brockoff'sche Plastik, wie auch besonders bei der Hintergruppe in den Gliedmaßen ein Gespreiztes, Eckiges auftritt und auch die Gesichtstypen

schwächer werden, so daß man bei dieser Seite vorsichtiger an Brockoff denken mag. Man muß aber bedenken, daß Brockoff nicht gewohnt war, in Holz zu arbeiten, und daß er von vornherein wahrscheinlich diese Arbeit, deren Entwurf ihm nur am Herzen lag, Dorasil übertragen mochte, dessen starke Seite die Holzbildhauerei war. Wenn die Überlieferung (nach Maliske[27]), die Brockoff noch die Ausführung der Apostelgruppe zuschreibt, nicht bedeuten soll, daß er in der Zeit nur die passive Leitung hatte, so kann man vor allem wegen des bedeutenden Stils der Apostelköpfe an eigenhändige Arbeit dieses Meisters denken, wobei dann die schwächeren Ausführungen auf Kosten der für Brockoff ungewohnten Arbeitsweise in Holz kommen mögen. Doch hiervon später.

Die Gruppierung auf dem geschwungenem Giebel ist eine durchgängige und einheitliche um das Kreuz herum, das aus einer Flammenkrone[28]) herauswächst. Rechts anhebend sitzt zu unterst Hände und Antlitz betend erhoben ein Apostel auf eingezogenem rechtem Bein, während das linke herunterbaumelt. Das Gewand reich um den Körper fallend, von leichterer Brüchigkeit und nicht von der Breite wie bei der Ecclesiagruppe. Das erhobene Antlitz liegt im Profil fast horizontal, mit dem abstehenden fülligen Bart in seiner Plastizität impressionistisch vom Licht verschluckt. Die erhobenen Hände in Kopfhöhe. Mit diesen leitet er zur zweiten Apostelfigur über, die ebenfalls mehr frontal auf einem Bein sitzt, während das andere herunterhängt. In den Hüften leicht gedreht, wendet er den großen Kopf mit wichtigem Bart seitlich zum Kreuz hinauf, während er mit der Rechten dort hinweist. Die Linke hat er an die Brust gelegt, die vom Gewand, das nur über der Schulter hängt und von der rechten Schulter angefangen sich rockartig um die Füße legt, entblößt ist. Der plastisch schöne Kopf mit gekonnter, wolliger Haar- und Bartbildung, welcher mit der auf- und rückwärtigen Kopfbewegung auffliegt, fällt besonders auf, an den Moses der Grüssauer Fassade erinnernd. Die anatomische Behandlung der Halsmuskeln ist ausdrucksvoll, während die Anatomie der entblößten Brust allgemeiner und unsicherer ist. Eine der schönsten Figuren des Gestühls.

Die nächste Figur kann wohl als Petrus benannt werden. In Höhe der weisenden Hand des vorigen Apostels fällt er in profiler Haltung, das Kreuz mit den Armen umschlingend, vor diesem nieder, als bewegte Gewandfigur in der Gruppe vom Scheitel des Giebels zur linken abfallenden Seite überleitend, woran der nachfolgende Johannes in seiner zurückgeworfenen Haltung noch Anteil hat. Über dem Rücken ist das Gewand des Petrus aufgebauscht. Die Fältelung eines solchen Gewandes ist deutlich unterschieden von der der Ecclesiagruppe. Eine leichtere, mehr lineare Art. Auch die Kopfbildung des Petrus entspricht den Köpfen dieser Gruppe und zeigt den gewohnten Typ des Petruskopfes mit kürzerem Bart. Der Figur eignet eine demütige, reuevolle Haltung.

Ganz anders Johannes, entzückt und in Liebe zurückgeworfen, Kopf und Arme zum Kreuz erhebend. Er zieht so die Gruppe entschieden zum jenseitigen Giebelabfall herunter. Er sitzt auf dem rechten Bein, während das linke zwischen den Voluten in den Kreiseinschnitt des Giebels herabhängt. In der Haltung etwas Ekstatisches. Der Kopf bartlos, schön, appolinisch. Das Haar länger und schönliniger herabfallend. Das Gewand fällt reich über die aufgereckte Figur. Durch ein paar bedeutende Stege um die Brust und aus den Hüften dem Schoß entlang laufend betont.[29]) Ein schwerfallender Umwurf stützt die rückfallende Figur formal und gibt ihr ein breiteres, in die Gruppe bindenderes Volumen.

Im Rücken dieses Johannes folgen zwei Apostel um ein Buch gruppiert. Der eine wie der zweite äußere rechte sitzend, hier ganz frontal, das rechte Bein herunterbaumeln lassend. Er hält ein Buch auf dem Schoß aufgeschlagen und schaut mit leichter Wendung des Kopfes in dieses hinein. Der andere Apostel beugt sich von außen gruppeneinwärts gewandt über das Buch, liegt mit dem Kopf darüber und weist mit der Rechten hinein. Die Gruppe wird durch die beiden organisch abgeschlossen. Sie zeigen wieder die dieser Gruppe eigenen Gesichtstypen mit hoher Stirn, wollig-plastischem in Strähnen sich teilendem Bart und Haar. Ein Typ wie der sitzende Apostel mit der stumpfen breiten Nase, den gequollenen Augenhöhlen, der kraus gezogenen Stirn, dem herabhängenden Krausbart scheint der Prototyp zu

sein, der den weniger eigenen Köpfen des Gestühls (Augustinus, David) zu Grunde liegt und vielleicht ein Porträt eines Mönchtypes darstellt. Der Knieende, dessen schwere Hand und flockiger Bart über dem Buch liegen, zeigt ein geistig geschnittenes, vom Lesen und Singen angestrengtes Gesicht. Bei ihm ist das Gewand am klarsten und organischsten gebaut, gegürtet und im Schoß in weichen Kurven gesammelt. Den Kontur des Rückens umschließt, auch das innere Faltenbild abschließend, ein Überwurf, dessen Kurve in dem nach außen gehenden rechten Bein ausklingt. Die Gruppierung ist eine stetige, in Einzelformen etwas eckig, die ähnlich, aber zusammenhängender als bei der Ecclesiagruppe an den entscheidenden Punkten übergreift und im ganzen Zug der Aufstellung unaufdringliche Abwechslung und Mannigfaltigkeit äußert.

Hintergruppe:

Die Bedeutung von Gruppierung und plastischer Einzelbildung ist bei der Hintergruppe geringer. Die Figuren sind dünner und gereckter[30]) geworden im einzelnen wie in Gruppierung, ungekonnter in Bewegung und Verkürzung. Die einzelnen Kräfte verpuffen sich ohne recht zu einem Zusammenwirken zu kommen. Die Typen sind asketischer, knochiger geworden, nicht unbedingt unfeiner im Ausdruck, aber weniger voneinander unterschieden, weniger individuell in Ausdruck und Bewegung.

Die drei Apostel rechts vom Kreuz sind besonders von gleichartigem Gebaren. Lange dünngliedrige Gestalten (im Verhältnis zu dem allgemeinen gedrungenen Typ) von schmächtigen Gliedern und schmalen Gesichtern, vom Grundtyp ausgehend, auch in der Behandlung von Haar und Bart, in allem aber dünngliedriger bleibend. Jede einzelne Figur der Gruppe entspricht übrigens in der Bewegung einer Figur der Vordergruppe, sodaß sich die Grundtypen der Bewegung von rechts nach links abgewandelt wiederholen. Der Petrus entsprechende Apostel fällt nicht wie dieser am Kreuzesstamm nieder, sondern wendet sich mit erhobenen Armen davon ab, den Aposteln seiner Linken zu. Der Johannes entsprechende Apostel reckt sich wie dieser zurück und richtet den Kopf nach oben, faltet

aber die Hände, die Gegenbewegung des dem Petrus entsprechenden Apostels sammelnd. Trotzdem ist das Eindringliche des Zusammen der Vordergruppe nicht erreicht und es bleibt leicht bei einem leeren Agieren in die Luft. Gleich den beiden vorderen Aposteln mit dem Buch sind auch hier die äußersten Linken einander zugewandt. Der eine hält ein Heft mit einem Vers aus dem Te Deum in der Linken, während er mit der Rechten einen Stab stützt. Der untere hält das Buch zugeschlagen vor der Brust und wendet in verunglückter Verkürzung, (die schon in dem schönen Kopf des zweiten Apostels in der Vordergruppe, wenn man von dem frontalen Aspekt der Gruppe absieht, droht), das Antlitz nach oben. Der Kontakt zwischen beiden ist nicht so innig wie bei der Vordergruppe und die Verbindung zwischen ihnen und der Gruppe bleibt mehr äußerlich. Die Kopftypen haben wie der äußerste Rechte kürzeren Bart. Unterschieden scheinen sie mehr infolge der anderen Verkürzungen und Wendungen.

Über dem Bestreben eine natürliche Nonchalance zu erreichen, erhalten Arm- und Beinbewegung dieser Gruppe eine gesuchte Akrobatik. So in dem hochgezogenen Bein des zweiten Apostels rechts, in der angestrengten Beinhaltung des sitzenden zweiten Apostels links und in den zurückgehaltenen Beinen des untersten Apostels auf dieser Seite. Das Ausspreizen der Arme des Apostels rechts vom Kreuz ist gestellt, während der rechts neben ihm sitzende Apostel in den vor der Brust gefalteten Armen ein neues Haltungsmotiv einführt. Der Gewandstil ist meist, durch die gerenkten Glieder beeinträchtigt, nicht von der Klarheit, wie bei der Vordergruppe. Im einzelnen, wie z. B. in dem Bausch bei dem Apostel links des Kreuzes ausfällig wie die einzelnen Glieder.[31]) Der Umwurf des äußersten Apostels rechts (auch er erhebt nur in leerer Geste die Arme zum Kreuz) zeichnet eine unruhigere Umrißkurve als der des äußersten linken vorn. Der Aufbau des inneren Gewandes geht mit dem der Vordergruppe zusammen, folgerichtig in seiner gebrochenen Knitterigkeit. Die aufgebauchte Gewandsammlung im Schoß des äußersten linken Apostels ist nur motivisch geblieben.

Die Apostel haben Sandalen an den nackten Füßen, wie die Figuren aller vier Gruppen der nördlichen Seite des Gestühls.

Die Füße sind noch ähnlich anatomisch gebildet wie bei der Vordergruppe, während sie bei der Prophetengruppe schematischer werden.

Thema: Te Prophetarum laudabilis numerus.

Vordergruppe:

Die Propheten sind um die erhöhte Schlange versammelt, die auf einer Krone steht, die mit rundlichen Blättern mit Augapfelornament belegt ist. Die Figuren haben wieder das Breite und Schwere, die weiche Modellierung, die hier sogar ins Plumpe geht. Die Arbeit ist schlecht. Die Plumpheit der Gestalten fällt ins Auge, sodann auf der Vorderseite dreimal ganz unmögliche Verkürzungen. Wenn diese auch bei anderen Gruppen vorkommen und drohen, mag das an der Schwierigkeit der Aufgabe liegen, an Figuren in gleicher Augenhöhe zu arbeiten, die hernach auf unseren Giebelkurven in mannigfachen Bewegungen gelagert für die Untersicht wirken sollen. Die breite Körperauffassung, bestimmt durch die gesetzteren Typen der vorderen Apostelgruppe, mag von der Werkstatt ausgegangen sein, von der sich die einzelnen Künstler nach ihrem Vermögen frei machten. Bei der hinteren Gruppe liegen die Dinge wieder ganz anders.

Die Gruppierung der Vordergruppe bleibt unproblematisch. Dem Gewicht nach ist die rechte Seite leicht überlastet, was sie in etwa durch ihr Überbeugen zur anderen Seite hin ausgleicht, ja sogar dadurch verschiebt, indem zur Seite des Portikus eine tiefere Lage erreicht wird, die bei der Apostelgruppe durch die optische Mitwirkung der Rückenansicht des äußersten Apostels der hinteren Reihe ebenfalls erreicht ist. Die Gewandmassen belasten die Figuren sehr, aus denen zudem ein stumpfiger Körper spricht.

Rechts der erhöhten Schlange liegt langgedehnt mit einem „Turban" ein Prophet (Aaron), sein Gewand vor der Brust wie einen Zügel hochaufhaltend. Seine Lage hat etwas Faules und Ungebändigtes. Dabei ist sie in der Lagerung der Glieder nicht erfaßt. Der Gewandstil bleibt unorganisch. Der Kopf wiederholt nur den ganz allgemeinen Typ, wirkt aber in dieser

Gruppe der unglücklichen Kopfverkürzungen noch am stärksten. Der Bart, breit in der Manier der Apostelbärte gearbeitet, liegt auf dem Gewand auf.

Hineingedrängt zwischen seine weit ausgelagerten Beine und die äußerste Figur rechts kniet ein Prophet mit verschränkt erhobenen Händen, den Kopf unschön emporgewandt, sodaß sich eine Untersicht unter das kurzbebarte Kinn ergibt. Das über den Kopf des Propheten gezogene Gewand[32]) bleibt noch weniger verstanden.

Zu unterst sitzt ein Prophet mit hochgezogenem linkem Bein, das rechte hängt tief herunter. Die eine Hand hält er vor die Brust, die andere ausgestreckt in hingebender Gebärde. Seine Körperauffassung ist dünngliedriger, trotzdem in einem etwas stumpfen Verhältnis, in der Art wie z. B. die etwas dicken Oberschenkel am Rumpf angesetzt scheinen. Die Durcharbeitung des Gewandes bleibt besser. Der Kopf ist weniger unglücklich verkürzt.

Von dem Verhältnis dieser Seite in ihrem Gewicht zur anderen Seite war schon die Rede. Links der erhöhten Schlange wieder eine verunglückte Figur mit einer Rute in der Rechten (Moses). Die Linke erhebt der an sich etwas günstiger, aber ähnlich wie der mit dem Turban gelagerte Prophet zur Schlange aufweisend. Sein linker Fuß hängt in dem kreisrunden Ausschnitt des Giebels. Das Gewand ist garnicht verstanden und nur ein Fluß roh hochgehender, breiter, plumper Wellen. Der schwer im Bart und Haar liegende Kopf ist unklar modelliert und gerät beinah gleichfalls in unpassende Verkürzung. Die Sandalen sind schülerhaft angeschient. Die Figur hat nur in ihrer allgemeinen Lagerung, nicht in ihrer einzelnen Gliederverknüpfung Bedeutung für die Gruppierung.

Neben ihr sitzt mit einer Harfe[33]) David. Er ist relativ die klarste Figur, trotzdem gerade sie am gedrungensten ist. Arm und Hand greifen etwas patzig in die Saiten der Harfe. Was unter dem Schoß an Gewand sichtbar bleibt, ist formal möglich, aber plump. Der Kopf mit Krone und ins Gewand fließendem Bart, der sich zur Mitte wendet, ähnlich dem des Propheten mit Turban. Zu unterst folgt ein Prophet, dessen voreinander geschlagene Beine ziemlich tief herunterbaumeln. Sein unglaub-

lich klobiges Gewand läßt die rechte Brust und Schulter frei, die anatomisch ausdruckslos bleiben. Mit der Rechten zieht er das Gewand über den Kopf, den er in der schon mehrfach bezeichneten unmöglichen, hier besonders ungünstigen Verkürzung nach oben gerichtet hat.

Die Gruppe muß von einem wenig geschulten Gesellen gearbeitet sein, dem kaum eine Figur einigermaßen gefällig gelingt. Im einzelnen wie in der Gruppierung bleibt er völlig unproblematisch. Vielleicht wäre ihm ohne Vorlage nicht einmal das möglich gewesen. Mindestens lag ihm das Besondere dieser hochgelagerten Figurengruppe nicht. Der günstigste Aspekt ergibt sich seitlich vom Hochaltar her.

Hintergruppe:

Die Rückseite ist bei weitem günstiger. In der Gruppierung tritt wieder Klarheit auf. Vielleicht ordnet sich lediglich die rechte schöne auf die Knie stürzende Prophetenfigur nicht mehr unmittelbar in den Kompositionszusammenhang hinein, was bei ihrer trefflichen Qualität sich weniger schmerzlich auswirkt.

Es ergibt sich nicht notwendig, ob diese Arbeiten als fortschrittliche des Gesellen von der Vorderseite oder eines neuen Meisters gelten können. Den niederstürzenden Propheten und auch den Propheten neben ihm möchte ich aus dieser Gruppe ausnehmen und anders einzuordnen versuchen. Die linke Seite hebt rhythmisch bestimmt fortschreitend an. Die beiden ersten Propheten sind frontal gerichtet. Der eine auf dem linken Knie liegend, das rechte Bein aufgestützt, einen hohen Stab diagonal haltend, beugt sich in sprechender Gebärde mit dem Kopf zu dem anderen hin. Dieser hält ein Buch auf dem Schoß aufgeschlagen und schaut in diesem zeigend, verloren in singender Mimik auf. Der Gewandstil namentlich des ersten Propheten mit Stab erinnert an den klobigen Stil der Vorderseite. Die Körperstellen der bloßen rechten Schulter und Brust sind anatomisch besser ausgedeutet, vom Gewand unklar abgelöst; ebenso das bloße rechte Bein. Das Gewand des Propheten mit Buch ist feiner, leicht brüchiger, (immer relativ in unserer Figurengruppe verstanden) dem Kör-

per und seinen Gliedern organischer aufliegend. Die beiden Köpfe sind gleichartig in der schönen, aber kleinteiligen Behandlung von Haar und Bart. Die Stilmomente Brockoffs scheinen in dekorativer Bestimmung angewandt, sich zu einem schon manierierten Kanon zu vereinigen.

Rechts von den beiden reckt sich hoch ein auf einem Bein kniender, auf das andere sich aufstützender Prophet auf. Er reckt sich fast zu hoch aus der Gruppe heraus und wirkt noch für die Vorderseite ausgleichend, wo der langgestreckt liegende Prophet in der Gruppe eine zu tiefe Cäsur veranlaßt und findet im weiteren Verlauf seiner eigenen Gruppe nicht die notwendige eindeutige Einbindung. Die Hände hebt er hoch und drückt sie gefaltet an den zur Schlange erhobenen Kopf, der sich auch hier bedenklich verkürzt. Das Gewand fließt über den Kopf die Schultern herab und legt sich in leichter Brüchigkeit über das hochgestellte Knie, von diesem undeutlich unterschieden. Die nackten Arme sind anatomisch glaubhaft ausgedeutet.

Die rechte Seite führt die Komposition nicht notwendig fort. Die Seite kommt in kein Verhältnis zur anderen. Am meisten verschuldet das der schon erwähnte niederfallende Prophet. Gleich rechts vom Schlangenpfahl sitzt ein Prophet etwas abgleitend mit über dem Schoß gefalteten Händen, sich im Blick leicht aufwärts wendend. Sein Gewand ist noch brüchiger geworden, unklarer aber in seiner Verteilung über und unter den gefalteten Armen; es fällt auch hier teigig vom Kopf herab. Das Haar an Kopf und Bart hat mehr kleine Nester, aus dem ein durch die schon beginnende Verkürzung nicht mehr ganz zur Geltung kommendes seelenvolles, lebendiges Gesicht schaut, ähnlich den ersten Propheten zur Seite. Die in den Fleischansätzen etwas breite im Rücken aber spitzige und gekrümmte Nase und die nicht tief, aber warm liegenden Augen beschreiben vor allem den Typ. Die hölzernen Hände fallen auf.

Ihm folgt ein sitzender Prophet, der sein rechtes Bein auf das herunterhängende linke heraufgezogen hat; in dieser Bewegung etwas angestrengt. Auf dem Schoß hat er rückwärtig ein Buch liegen, das er mit der Rechten aufgeschlagen hält. Zitiert ist die Stelle des Hymnus: „Aeterna fac cum

Sanctis tuis in Gloria (numerari)." Den linken Arm hält in preisender Gebärde nach oben. Er ist mit Priestermüt. bedeckt. Das Gewand ist durch die angestrengte Beinhaltur motiviert, bauscht unter dem hochgelegtem Bein ein parallel Faltental ein, fällt brüchig herunter und legt sich fein gebroche um das linke Bein. Das Gesicht ist umflossen von wohlg bildeten sich teilenden Bartsträhnen. Der begeisterten Ausho lung der Linken entspricht der begeisterte Ausdruck im Gesich mit halbgeschlossenen Augen und singender Mimik. Vielleich nur eine plastischere Formulierung der beiden ersten Typen de Seite[34]). Eine Gestalt, die in ihrer organischen Bildung zu de außergewöhnlichen Figur des stürzenden Propheten überleite Schon der ebengenannte Prophet hatte keine eigentliche Bindur mit der Gruppe, die er immerhin durch die äußerste Figur hät erhalten können[35]). Diese aber fällt ganz aus der Kompositic heraus. Plötzlich stürzt ein Prophet nach vorn auf sein Antlit Bei dieser Sonderstellung ist der Prophet von einzigartiger Bi dung: Eine kleine Statur und in ihren Grenzen eine wohlg bildete, organisch und tektonisch einheitlich empfundene Plasti Der Prophet liegt schon auf beiden Knien und ist im Begrif weiter niederzustürzen. Der rechte ausgestreckte Arm ist scho nach unten gerichtet, während die Linke sich weit nach auße streckt, das Fallen zu mildern. Der tektonische Aufbau de Gewandes überrascht[36]). Der Überwurf wächst wie ein Stütze zwischen den Knien eckig, doch weich gebrochen au bricht sich im Schoß senkrecht und führt rückwärts unter de linken Arm über die Schulter zur anderen Seite brüchig fallen herab. Das Untergewand hat seine Hauptfalten über den Schoß in Parallele zu der dort genannten Brechung des Um wurfs; in einer schönen Öse ist die Hauptfalte in der Mitt verknotet. Um die Oberschenkel legt sich das Gewand leich auf, während es sich um den linken Arm bis zum Ellenboge in weite runde Falten legt. Die edle Bildung des Gesichte geht vielleicht von den beiden ersten Typen dieser Seite aus sicher ist sie brockoffisch bestimmt. Die Haare legen sich i schönen Locken um die gewölbte Stirn. Der Bart rauscht ähn lich in breiten Lockensträhnen wie bei dem vorigen Propheten[37] Die ausgebreiteten Hände edel und realistisch in der Einze

durchbildung. Im Rahmen unserer Arbeiten eine klassische Leistung, herausfallend wie in ihrer Art die geschlossene Form der Humbelina der Ecclesiagruppe, die aus ihrer Gruppe nicht herausgenommen werden kann; unser Prophet dagegen, an sich in eine Gruppe hineingehörig, bleibt aus der vorliegenden herauslösbar.

Wenn wir die beiden letzten Propheten als Sonderfall und zusammengehörig fassen wollen und in der Nachbarschaft nach verwandteren Typen suchen, rücken auch die anderen Figuren der Seite mehr zusammen und verlangen, bis zu ihrem Dasein rhythmisch fließend gesetzt, eine andere Weiterführung wie sie die beiden letzten rechten Figuren darstellen. Über ihre Einordnung später.

Engel und Portal-Heilige:

Engel u. Portal-Heilige, Gott-vater- u. Gott-sohn-Altar

In Kürze sollen sie nur charakterisiert werden: Das Portal krönen die Gestalten des hl. Bernhard und der hl. Hedwig. In ihrem repräsentativen Gefühl erinnern sie an die nicht mehr Brockoff'schen Figuren der Fassade[38]), die im allgemeinen Entwurf ebenfalls auf Brockoff zurückgehen. Ihre Haltung hat etwas Großmonumentales. Bernhard mit dem Kreuz, Lanze und Speer; Hedwig mit einem Heftblatt mit unleserlicher Inschrift. Beide gestikulieren wie zum Chorgesang einladend. Ihr Gewand fällt reich und schwer. Der Vergleich mit den genannten Fassadeplastiken macht den Brockoff'schen Entwurf deutlich. Die Ausführung liegt wahrscheinlich bei Dorasil oder dem Meister der Ecclesiagruppe. Die im Rücken bedacht und künstlich staffierten Gewandmassen sind bei diesen Figuren natürlich auch für die Rückenansicht, etwa von der Brüstung der Kreuzarme her, berechnet.

Die großen dekorativen Adler von feiner Stilisierung[39]) und edler Bewegung greifen in die Quasten der Kissen und unterstützen die Monumentalität der beiden Heiligen.

Mit den besten Arbeiten der Märtyrer- und Ecclesia-Gruppe gehen diese Figuren parallel, ebenso wie die Engel der Eckpfosten. Die westlichen knien bezw. sitzen und führen ihre Instrumente — Trompeten (Fanfaren mit Schrifttüchern) — weit aus. Die östlichen stehen. Die Gewänder hängen ihnen lose fallend an und lassen die nackten Körper zur Wirkung kom-

men. Sie gehen parallel der Märtyrergruppe (?) und haben auch ihre Parallele beim Hochaltar. Zu ihren Füßen flattern kleine Engelsköpfe in Wolkengebilden.

Gott-Vater- und Gott-Sohn-Altar.:

Die Qualität der Arbeit fällt wieder auf. Besonders prächtig ist die Bewegung des diagonal die Arme ausbreitenden Gott-Vaters und die Fassung des Gewandes um diese Bewegung, in der linearen Zeichnung mit der größeren Freiheit der Komposition klarer durchgeführt als bei der Apostelgruppe[40]). Auch der feine Kopftyp hat die Qualität der Apostelköpfe. Die Durchbildung Gott-Sohnes bleibt nicht so eindringlich. Tatsächlich besteht die Überlieferung, Brockoff habe auch noch Altäre geschaffen. Die voluminösen, gut proportionierten Gestalten der Hermen sprechen nicht dagegen.

Mit der vorangehenden Betrachtung haben wir einen mühsamen Versuch gemacht, über die Entstehungsverhältnisse der Plastiken einige Klarheit auf dem Wege einer Formanalyse zu gewinnen. Es kann nur ein Versuch genannt werden, da vorliegende Betrachtung lange nicht zu einer klaren Bestimmung geführt hat und sich erst bei Heranziehung anderer plastischer Arbeiten in Grüssau bestimmter herausstellen und im einzelnen korrigieren kann. Dazu liegt aber das Material noch nicht bereit.

Wir müssen ausgehen von der oben mitgeteilten Urkunde vom 19. November 1731, in der Maria Elisabeth Brockoffin Bildhauer Wittib dem Abt des Klosters bestätigt, daß sie „ . . . . diejenige neue Modell, so zue dem chor gehörig seyndt, eigenthümblich ohne eintzigen Entgeld hiemit gerne übberlasse und ausgefolgt habe. Übrigens nicht weniger begebe mich dessen, daß nämblichen an dem Gesell Antonius Dorasiell auch nichts für jedes und khunftighin diesfalls praetendieren solle noch kann."

Damit ist der Entwurf tatsächlich als von Brockoff belegt. Die Ausführung aber hat er nicht mehr vollbracht. Nach dieser Urkunde ist solche an den Gesellen „Dorasiell" übergegangen. Brockoff wurde 1729 vom Abt Innozenz Fritsch nach Grüssau berufen, vor allem für die Arbeiten an der Fassade. Schon März 1730 aber zwingt ihn ein Leiden, nach Prag zurückzu-

kehren und die angefangenen Arbeiten unvollendet liegen zu lassen. Neben der Fassadenplastik sollte er auch die Innenausstattung der Kirche in Holz schaffen. Er kam nur bis zum Entwurf. Man mag aber kaum begreifen, daß er nach der älteren Literatur[41]) neben Stein auch Holzskulpturen ausgeführt haben soll, wenn er nicht tatsächlich schon begonnen hatte, die Innenausstattung auszuführen. Nur so konnte die unkritische Behauptung möglich werden, als habe er das ganze Gestühl fertiggestellt. Hahn und Heyne nennen ihn direkt als Verfertiger des geistlichen Chores. Hahns[42]) zeitgenössischer Bericht — dessen poetisch begeisterte Topographie, die einen sachlichen Text nur nebenbei unter dem Strich bringt, ist übrigens eine höchst interessante Äußerung barocker Geistigkeit und eine amüsante Früherscheinung tastend anhebender kunstgeschichtlicher Betrachtung — ist besonders unübersehbar. Hahn, als „Contraleur" in Schweidnitz ansässig, hat bei dieser für die damalige Zeit bedeutenden Entfernung und in seiner unkritisch dilettantischen Darstellungsart Anlaß genug, die ihm freilich irgendwie bekanntgewordenen tatsächlichen Verhältnisse um Entwurf und Ausführung des Gestühls unsachlich falsch zu berichten. Er schreibt: „In der Mitte ist das geistliche Chor deren Herren Herren Ordensbrüder, welches ein extraschönes Werk ist und von dem vornehmen Bildhauer sambt denen schönen und herrlichen Statuen vor der Kirche im Fronte Spicio Herrn Ferdinandus Prokoff aus Prag gefertige worden, vor dem Chor sind zwey Altäre eines zur Rechten, das anderen zur Linken der Heiligsten Dreyfaltigkeit."

Maliske,[43]) dem wir als Professen des Klosters einigermaßen vertrauen dürfen, schreibt die zwölf Apostel Brockoff zu und alles andere außer ihnen Dorasil.

O. Pollack[44]), der diese Nachrichten einer kritischen Sicht unterzieht, läßt nurmehr Gott-Vater- und Gott-Sohn-Altar als eigenhändige Arbeiten Brockoffs, außer dem Moses und Gregor der Fassade, bestehen. Unsere stilistische Untersuchung ließ die Zuschreibungen der beiden Altäre für möglich erscheinen, und weil Brockoff mit ihnen schon die Innenausstattung begonnen hatte, mag sich die Zuschreibung der Ausführung der ganzen Innenausstattung bei der unkritischen Darstellung oben-

genannter Literatur gebildet haben.

Brockoff arbeitete von Hause nur in Stein. Ihm mag die Holzbildhauerei nicht gelegen haben, und er mag gleich seinen Gesellen Dorasil zu Hilfe gezogen haben, dem die Holzbildhauerei besser abging. Daher mögen auch Unklarheiten im Stil der oben Brockoff zugeschrieben Holzarbeiten zu erklären sein. Und wenn er nicht sollte die Apostelgruppe haben unfertig liegen lassen, sodaß andere Hände vor allem in der Hinterseite hineinspielten, mag der bedeutende Meister in dieser Arbeit auch leicht dem kunstgewerblichen Niveau verfallen sein, das eine solche Massenarbeit aufzwingt. Dorasil war aber auch der gegebene Nachfolger zur Weiterführung der begonnenen Arbeiten Brockoffs.

In der erwähnten Urkunde ist von „neue Model" die Rede. Welcher Gestalt sie gewesen sein mögen, bleibt schwer zu sagen. Jedenfalls waren die Modelle schon so durchgeführt, daß sie als durchführbarer Entwurf gelten konnten der, von Brockoff hinterlassen, ihm zu recht und eigen galt, sodaß man das Recht an ihrer Ausführung nachsuchen mußte. So wird auch der Entwurf zum Hochaltar vorgelegen haben. Wie aber sah er im einzelnen aus? Bestimmt wird der allgemeine Aufbau und die malerische Einordnung der Gruppen skizziert gewesen sein. Ob als Modell, ob als Zeichnunng? Maliske[44]) schreibt, daß das geistliche Chor nach der Zeichnung des Bildhauers Brockoff aus Prag gebauet ist. Vielleicht aber hat das Wort „Modell" in der Urkunde mehr Gewicht. Vielleicht auch lag beides vor. Denn man kann sich nicht denken, daß Brockoff alle 54 Figuren im Modell schon einzeln durchgebildet und festgelegt haben sollte. Das wäre für einen Bildhauer, zumal bei der trotz allem groben Arbeit, die nur die optische Wirkung berechnet, zu langwierig gewesen. Man wird aber annehmen müssen, daß er sich, wie die Arbeit voranschritt, Gruppe für Gruppe zuerst durchmodellierte, wenigstens auf ihre beziehende Verknüpfung und Lagerung hin. Dies wird sogar bei der Schwierigkeit der gestellten Aufgabe unbedingt notwendig gewesen sein. Solche Einzelstudien von der Apostelgruppe und den beiden Gestühlsaltären konnten neben dem allgemeinen Entwurf vorgelegen haben, sodaß dem die

leitung übernehmenden Dorasil bei der Durchbildung der an-
deren Gruppen genügend Spielraum blieb, seiner persönlichen
Handschrift Ausdruck zu geben. Und da solche Modelle nicht
pedantisch verpflichten konnten, wurden sie auch für andere
Mitarbeiter nicht zur Folter ihrer besonderen Art. Denn daß
noch andere Bildhauer mitarbeiteten, trotz des ziemlich großen
Zeitraumes von 1730—35, bis zu welchem Termin am 2. Juli
nach P. N. von Lutterotti[45]) das Gestühl zur Kirchweihe vol-
endet war, lassen die in analogen Fällen bekannten Verhältnisse
der Zeit erwarten. Krankheit und Abreise Brockoffs brachten
sicher Stockungen in die Arbeit, was schon die umständliche
Erwähnung der Brockoffin besagt. Und zwischendurch hatte
man auch noch anderes zu tun: (Z. B. die Fassade fertig
zu stellen). Das Gerüst war zu zimmern, denn wahr-
scheinlich war auch das Arbeit der Bildhauer, mindestens
von Kunsttischlern[46]). Auch die Reliefs und Gemälde mußten
in dem bezeichneten Zeitraum fertiggestellt werden; wenn auch
Dorasil nur in der Hofschreinerei tätig blieb (da mochte es
genug zu tun geben), da ihm bisher nur Holz- und Stuck-,
keine Stein-Arbeiten einwandfrei zugewiesen werden konnten.
Wenn nach Lutterotti[47]) am 8. 12. 1736 die Orgel vollendet
war, wird auch sie schon in unserem Zeitraum in Angriff ge-
kommen gewesen sein. Die Mitarbeit von anderen Meistern
bewies aber auch unsere stilistische Durchsicht der Plastiken.
Das in der Zeit um 1730 tatsächlich mehrere Bildhauer in
Grüssau tätig waren, beweißt die Liste der in Grüssau beschäf-
igt gewesenen Bildhauer, die P. Lutterotti[48]) nach dem Kloster-
rchiv aufgestellt hat, von denen außer Dorasil genannt seien:[49])

Gode, Johann Georg (Breslau), 1731 verheiratet, gest. 1758.
Baumgartner Anton, Bildhauer? (Böhmen), 1733; Dorasil ist bei einem seiner Kinder Pate.
Scharff, Christoph, 1733.
Balaban, Alexander, 1735.
Schlesinger, Joh. Christian (Kuttenberg), 1735—77.
Siebeneicher, Joh. Anton (Fischbach), 1735 verheiratet.
Braun, Matthias (Kukus)? ? ?, 1736—39, (Fassade).
Kilian, Christoph, 1737, gest. vor 1741.

So ist es fast undenkbar, daß nicht noch andere sollten Dorasil geholfen haben. Wenn ich nun versuche, eine Scheidung heraus zustellen, möchte ich mich sehr hüten, diese pedantisch vorzunehmen, für endgültig und im strengen Sinne zutreffend zu bezeichnen; mehr muß die Tatsächlichkeit der naheliegenden stilistischen Unterschiede vorerst besagen:

Apostelgruppe:	V. Brockoff.
	H. Brockoff? (2 Figuren der Propheten-Gruppe?)
Prophetengruppe:	V. Geselle.
	H. Geselle? von Brockoff bestimmt; (mit Ausnahme der 2 rechten Propheten.)
Martyrergruppe:	V. Dorasil.
	H. Dorasil? (und ein Geselle).
Ecclesiagruppe:	V. Meister X (Dorasil nahestehend, stumpfer).
	H. Meister X.
Gott-vater-Altar:	Brockoff.
Gott-sohn-Altar:	Brockoff?
Engel- u. Portal-heilige:	Dorasil oder auch Meister X?

Die Scheidung bleibt also noch sehr unbestimmt und gibt auch Dorasil einen kleineren Anteil als man erwarten sollte, er scheint mehr die Leitung übernommen zu haben; möglich auch, daß er an der Ecclesia-Gruppe als Anfangsarbeit noch Anteil hat; man verfolge noch einmal die einzelnen Gewandmotive der beiden Gruppen durch, um ihre tatsächliche Verwandschaft aufzufassen. Mit einzelnen Beobachtungen möge das Betrachtete noch erhärtet werden, besonders durch den Vergleich des in der Ausführung sicher Dorasil zukommenden Hochaltars:

Vergleiche besonders den Kopf der hl. Ursula und Barbara und auch der anderen Figuren der Märtyrergruppe mit dem der Liebe vom Hochaltar:
das zwar verschiedene, singende Lächeln der Engel des Hochaltars mit dem der Martyrergruppe, besonders Sebastians;

Gewandstil der Liebe vom Hochaltar mit dem der Märtyrergruppe;

Gewandstil der Hoffnung mit dem der Barbara (Schärpe); Gewandstil des Engels bei der Märtyrergruppe mit dem der Engelgruppen des Hochaltars; die beiden vorderen Engel bei Ecclesia- und Apostel-Gruppe können mit den girlandenhaltenden Engeln hinter dem Baldachin des Hochaltares in Gewandstil, Haarbildung und Flügelform zusammen gebracht werden. Daß die Flügelbildungen der Hochaltarengel plastischer sind, verschlägt nichts. Dazwischen liegt zu dem eine Zeit von mehr als 25 Jahren. (Altar 1758 ausstaffiert.)

Es blieb übrig die aufgewiesenen Unterschiede gegeneinander knapp und schlagwortmäßig noch einmal zusammenzufassen:

Brockoff: Die Hauptkraft liegt in der Charakterisierung der Köpfe: An ihrer einprägsamen Plastizität eines hohen Gesichtes, das die gefurchte Stirn, die tiefen Augenhöhlen, die langen Nasen und schmalen Wangen beschreiben, hat vor allem der gekonnte, in großzügigen Strähnen stilisierte, plastisch lebende Bart Anteil. Neben einem gesetzten Grundtyp, der für Meister X und den Gesellen der Prophetengruppe bestimmend gewesen zu sein scheint, formiert er einen schlanker proportionierten. Der Gewandstil der Holzarbeiten bleibt ein linearer und brüchiger, der auch in seinen Steinplastiken spielt[50]). In Gott-Vater erreicht er den Höhepunkt der Angleichung dieses linearbrüchigen Stiles an den beschwingten Körper. (Siehe unten unter Geselle.)

Dorasil:[51]) Er wird mehr wie der schwerblütigere Brockoff den Arbeiten den bernineskeu Charakter gegeben haben. Seine Köpfe sind ideal modisch: Schöne langgeschweifte Hälse, ideale rundlichweiche Gesichter, schön gelockt, schön gebogene Nasen, die Augen weich in die klar gewölbte Stirn übergehend, den Mund der Frauen klein gespitzt, der Männer leicht geschwungen. Elegant in Bewegung und Kleidung. Sein Gewandstil ist mehr malerisch. Seine Linien gleiten wärmer und runder, krauser im Zusammen-

spiel. Seine schlanken Körper haben klare Proportionen.

Meister X: Er spricht zunächst aus einer breiten Proportion. Dem entspricht auch die breite Gesetztheit der Gesichtszüge. Sein Gewandstil ist breit und weich, nicht von der kleinfältigen Wärme wie bei Dorasil. Mehr ein volles Moll in sich geschlossener runder Formen (Humbelina). In der Gruppierung ist er feinfühlig. Er ist eigentlich traditioneller und lehnt sich an den fortschrittlichen Dorasil an, sodaß es unklar bleibt, ob und inwieweit in der ihm zugeschriebenen Gruppe Dorasil Arbeiten zukommen.

Geselle: Daß er Geselle war und der obige Meister, soll damit nicht gesagt sein. Es ist vielmehr ein Werturteil. Seine Körper sind gedrungen. Er verfügt nicht über die Bewegungen und vermag sie nicht zu einer guten Gruppe zusammenzuschließen. Er versteht nicht die Extremitäten seiner Körper zu lagern. Der Unklarheit der Gliederung entspricht die Unklarheit des Gewandaufbaues: Beides grob und willkürlich. Er verzerrt und verkürzt die Köpfe. Seine Typen bleiben ganz allgemein. In der Hintergruppe kommt er (?) zu größerer Klarheit. Sie muß ihm nicht notwendig zugeschrieben werden.

Auf Grund der Köpfe vor allem möchte ich die beiden ausgenommenen Propheten Brockoff zuschreiben. Es sprechen auch Momente dagegen: (Der doppelsträhnige Bart, die ebenmäßliche Tektonik des Gesichtsaufbaues, die auch der erste Prophet dieser Gruppe zeigt). Der Geselle der Prophetengruppe geht auf der Hinterseite stark von Brockoff aus. (Beachte die Köpfe im Vergleich zur hinteren Apostelgruppe). Vielleicht vermag er, wenn er sich wie in den zwei fraglichen Figuren stärker aus dem Verband der verknüpfenden Gruppe löst (siehe oben), zu überraschen, was bezüglich des Gewandes am meisten fraglich bleibt. Eine andere Erklärungsmöglichkeit, wenn nicht ein neuer Meister für die hintere Prophetengruppe angenommen werden soll, wäre die, daß die Brockoff'schen Modelle für diese Gruppe schon ausgeführter vorgelegen hätten. Brockoff konnte

die zwei Figuren der begonnenen Gruppe schon fertiggestellt haben, während die anderen genauer nach seinen Modellen ausgeführt werden konnten.

Die Reliefs.

Auf der Epistelseite: Am Dorsal:

Im Einzelnen[52])

Maria überreicht dem sel. Alberich das weiße Ordensgewand der Zisterzienser.

Perspektivisch unsicher. Die betonte Klarheit der perspektivischen Linien wirkt ornamental. In dieser linearen Klarheit bedeutet die Gruppe der Heiligen mit den Engelputten darüber einen malerischen Komplex, wie auch der vermittelnde Vorhang hinter dem Altar. Die Gewänder rauschig-malerisch, ungeachtet der tatsächlich in Frage kommenden Maße. Die Gebärden feierlich anmutig und intim vertrauensvoll.

Märtyrertod der 70 Mönche von Grüssau[53]).

Perspektivisch „richtig" gezeichnet. Die Figuren spielen im Grunde dieselbe Rolle wie oben. Sie sind weniger hineingesetzt. Die Mönche drängen zu dem in beruhigten Formen aufgebauten Altar, während ihre Bedränger auf sie einschlagen. Das Motiv der schutzflehenden Zuflucht und des wüsten Draufgehens ist gut wiedergegeben, Der Altar mit Stufen und die linke vordere Säule geben einen guten Rahmen für den oben vom Bildrand überschnittenen Raum. Über den Mönchen bricht der Strahl des göttlichen Beistandes herein.

An der Brüstung:

Der Pilger vor dem Kreuz.

Die Landschaft weist sich in allen Teilen in typischer Form ausgeprägten Barockgeistes aus: Die rundlichen Schollenberge, die kugeligen Bäume, die pflanzlichen Motive, die stilisierten Wolken, Sterne, Mond, die Schemen der Häuser. Derselbe Formgeist bildet den Pilger vor dem Kreuz. Das Ganze ein charakteristisch-barock-abstraktes Bild.

Die Bittprozession.

Der gleiche Charakter durch das andere Thema abgewandelt. Wie aus dem Schema der Grüssauer Josephskirche zieht

die Prozession, vorauf Kinder mit Fahnen, folgend Geistlichkeit und Volk, aus. Der Berg ist zackiger geworden bei dem sonst gleichen Formgeist. Dahinter ein an Bauten des heiligen Landes erinnerndes Gebäude, zu dem der Weg hinaufführt, den idyllisch ein Hündchen vorausläuft.

Auf der Evangelienseite: Am Dorsal:

St. Bernhard predigt dem Volke.

Dieselbe Geltung der Landschaft. Bernhard ist ob der großen Menge auf einen Baum gestiegen, der auf stilisiertem Felsplateau steht. Ebenso ist der Baum stilisiert. Links im Hintergrund ragt eine Zinnenburg. Das Volk (Männer, Frauen, Kinder) ist weit in den Hintergrund hinaus versammelt. Die Figuren im Vordergrund sind einzeln erfaßt und mit dem Prediger in lebendige Beziehung gebracht.

Gott mahnt Herzog Bolko I. im Traum, endlich das versprochene Kloster in Grüssau zu bauen.

Die Stilisierung des Blitzes in den Wolken bringt in gleicher Formensprache ein neues Motiv. Der Affekt des Herzogs ist in der Bewegung unsicher zum Ausdruck gebracht. Der im Hintergrund abziehende Heereszug Bolkos des Kriegerischen gut in das Bild hineinverwoben, in den parallel hochstehenden Lanzen und Fahnen mit dem Blitzstrahl konkurrierend.

An der Brüstung:

Eucharistie.

Ein Einblick in das Kircheninnere, das quer nach außen durch eine Pfeilerwand mit Portal abgeschlossen wird, wo im Freien die Sonne untergeht. Im Inneren kniet das Volk hinter dem Priester, der das Sanctissimum auf dem schematisch gezeichneten Altar inzensiert. Die Reliefbewegung von Priester und Volk im Vordergrund ist prächtig. Besonders schön die bewegte und würdige Haltung des Priesters.

Der Flursegen.

Die Sonne geht im rechten Bildgrund auf. Links läutet ein Einsiedler in seinem Gehäuse. Priester mit Weihwasser-

wedel, Meßdiener und Volk ziehen aus in die Flur. Der Bildcharakter dem Eucharistiebild und den anderen entsprechend.

Die Reliefs sind flüchtige Arbeiten eines formsicheren, im Relief nicht eigentlich geübten Meisters. Der breite rundliche Stil, der alle Motive beherrscht, geht mit dem der Plastiken parallel. In den landschaftlichen und naturalistischen Motiven kommt die abstrahierende Tendenz des Stiles besonders zum Ausdruck, mit der die geistig stark erfaßte Zeit abbreviaturhaft die ganze Natur in ihre sinnenfreudige Festlichkeit einbezieht. Wie eine letzte fertigstellende Beigabe sind sie über das Gestühl verbreitet, um inhaltlich das Thema in seiner Darstellung zu bereichern, besonders aber auch um in dem warm-flimmrigen Goldton ihrer Oberfläche zu dem dunklen Braun des Gerüstes in malerische Beziehung zu treten. Zusammenfassung

Die Gemälde.

Für das Gestühl interessiert zunächst nur der Rahmen der Gemälde. Die Rückseite des Gestühls ist nicht mehr im eigentlichen Sinne Dorsal, was doch Rückwand hinter Stuhlreihen bezeichnet. Sie wird zu einer um ihrer selbst willen sich darbietenden prächtigen Fassade. Darauf sind auch die Gemälde, die mit ihren großen kurvigen Rahmen eigentlich nur die Form des ganzen eigentümlichen Aufbaues betonen und beschreiben, eingestellt. Die beiden giebelförmigen Seitenstücke mit ihren fischblasenähnlichen seitlichen Einschnitten, ihren rollenden Giebelvoluten, die in der Mitte in einem kreisrunden Ausschnitt einfallen, bieten sich von der Rückseite in reiner Form ohne Unterteilung und Beeinträchtigung durch Stallenreihen dar. Diese reine Form des irrationalen Gerüstes sollte erhalten bleiben. Die nackte Fläche des natürlichen Holzes hätte das barocke Auge nicht befriedigt, und so benutzte man Gemälde, die die große Fläche erwärmen sollten, ohne ihr ihre eigene Wirkung zu nehmen, die der Rahmen sicherstellt, der in breiten Kurven die weite Fläche umschreibend, ihre irrationale Unbestimmtheit in übersichtliche Kurven bestimmt.

Die Bedeutung der Gemälde ist zunächst eine formale und liegt in dem braungoldenen rembrandtartigen Ton der Farbe, die die dem barocken Menschen unerträgliche Eintönigkeit des

bloßen Holzes aufweicht, gilt aber an zweiter Stelle auch ebenso wichtig dem Thema der ganzen Gestühlsdarstellung, was bei barocken Denkmälern immer berücksichtigt werden muß, da das rationale Programm, das der Barockmensch seinen Kunstwerken zu Grunde legt, ebenso sehr zur Steigerung der Mannigfaltigkeit seines Lebens beiträgt wie der wuchernde Reichtum seiner Formen.

Maliske[27]) übergeht die Gemälde und findet nur an den Plastiken Interesse, ebenso die ältere Literatur.[41]) Begreiflich, da sie sich in ihrem Farbgehalt nicht aufdrängen, unverständlich, insofern sie im einzelnen von ausnehmender Qualität sind. Die Gemälde sind direkt auf das Holz gemalt. Zu Grunde gelegt sind wieder Texte aus dem Ambrosianischen Lobgesang:

Hinter der Apostelgruppe: Tu ad dexteram Dei sedes in gloria Patris (Bild aus der Geh. Offenbrg.);
hinter der Prophetengruppe: Aperuisti credentibus regna coelorum (Himmelfahrt Christi);
hinter der Märtyrergruppe: Tu rex gloriae, Christi (Verklärung auf Tabor);
hinter der Ecclesiagruppe: Judex crederis esse venturus (Das jüngste Gericht).

Die drei letztgenannten Bilder sind inhaltlich hergebracht erzählt. Im jüngsten Gericht erscheint der Weltenrichter mit dem Kreuz auf den Wolken des Himmels. Die Gestirne sind verfinstert, ungestüm braust das Meer auf, Sünder raufen sich verzweifelt die Haare und selbst die Gerechten wehklagen.

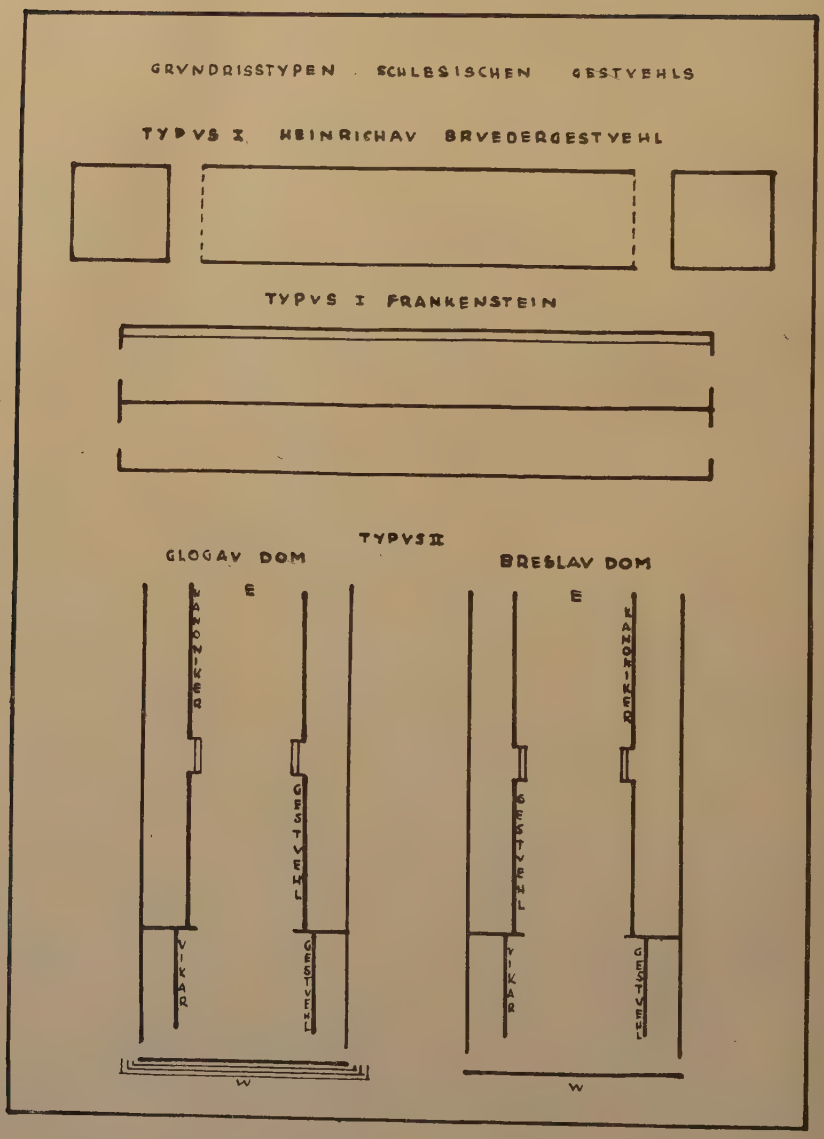
Aus der Geheimen Offenbarung ist das Bild IV, 1—11 dargestellt. Diese Textstelle selbst ist die beste Beschreibung des Bildes. Dargestellt ist der Augenblick der Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten.

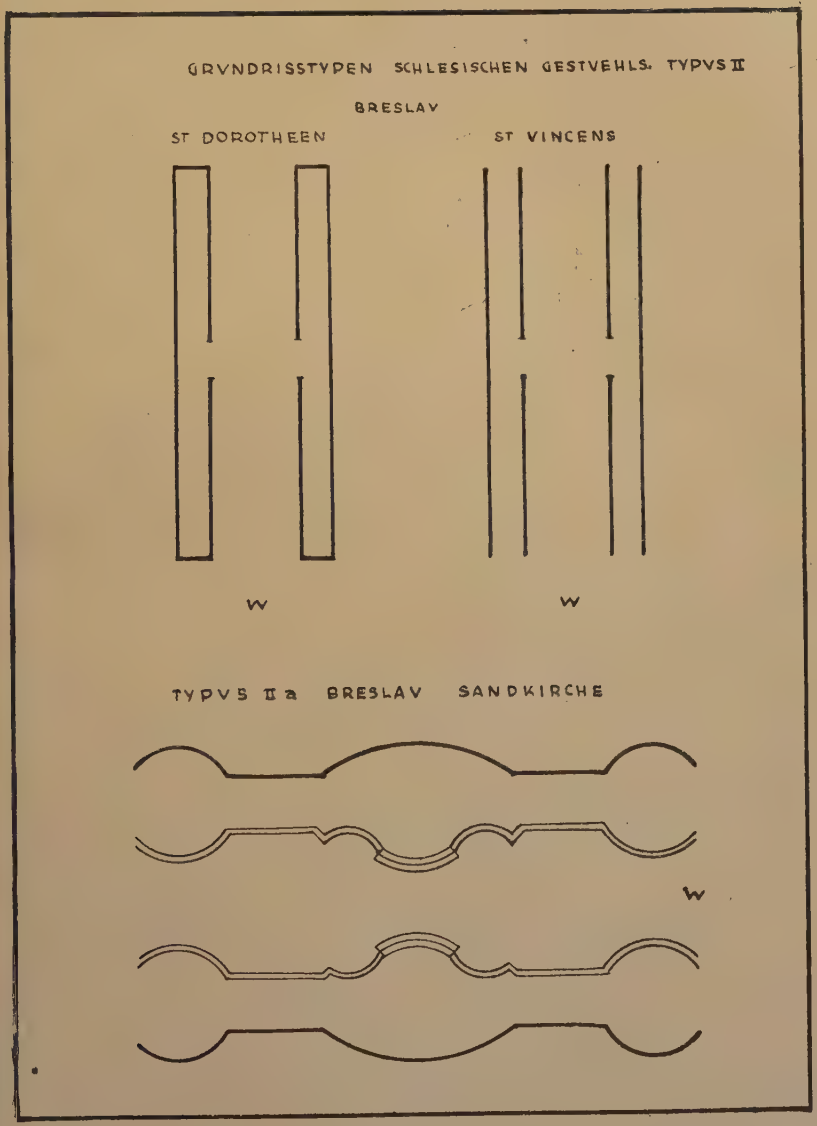
Noch einiges zur Charakteristik: Außer dem Apokalyptischen Bild, (dessen Gott-Vater auf dem Thron stark beschädigt ist) zeigen alle die in der Höhe erscheinende Gestalt des Erlösers, für die der Maler besonders berufen scheint. Am bedeutsamsten formt sie sich in der Verklärung: eine überschlanke entkörperlichte Gestalt, in ganz vergeistigtem Gestus, durchdringend die Verklärung im wahrstem Sinne des Wortes wieder-

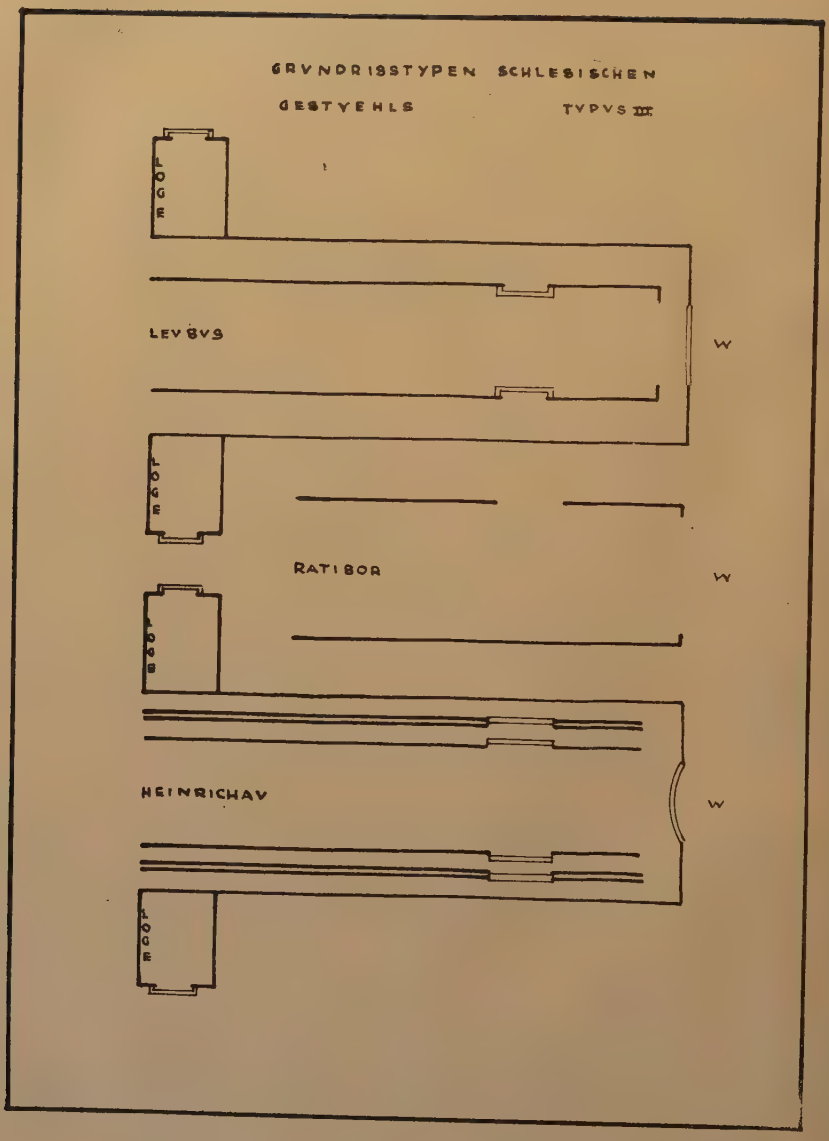
gebend. Das Antlitz von raffaelitischer Schönheit, „umflossen von Glanz und Herrlichkeit". Fließende Gewänder sind von vergeistigtem Leben durchflutet. In den übrigen Gestalten bleibt erdenschwere Gebundenheit. Sie behalten eine starke Kontur, während die des Heilandes im Äther vergeht. Sein Ausdruck ist trotz aller Auflösung männlich stark.

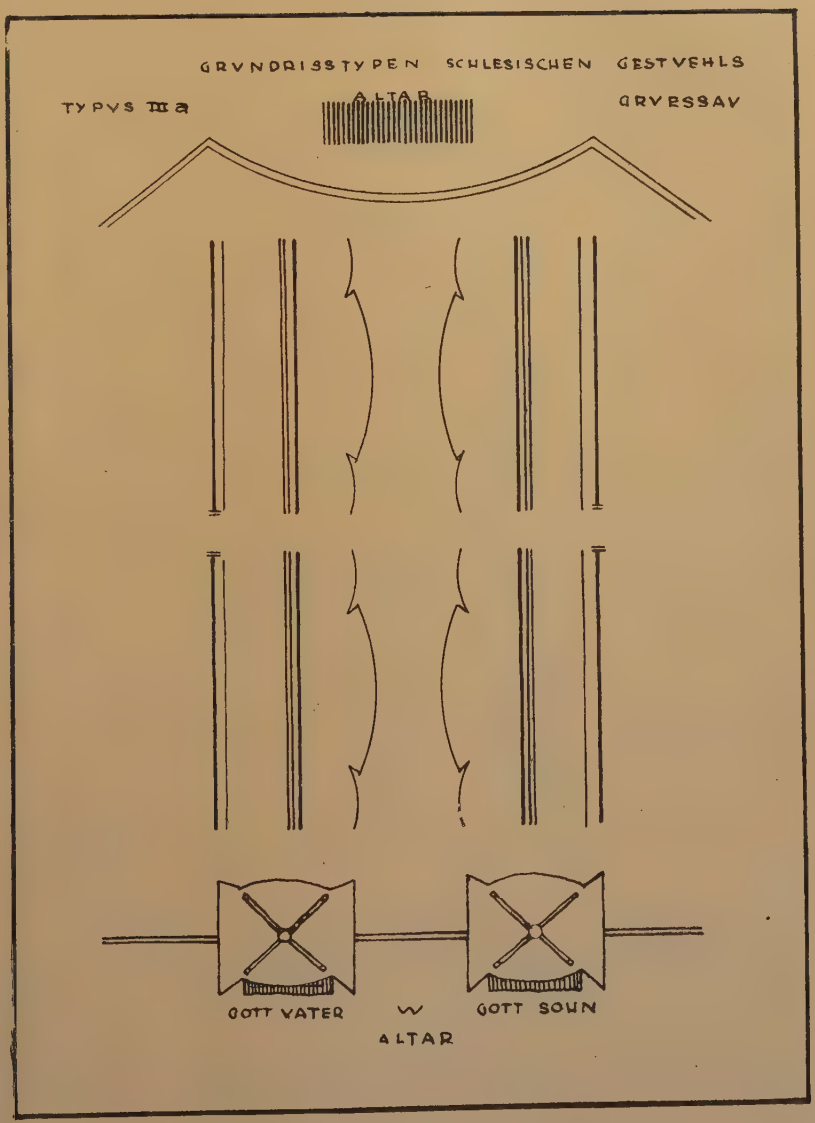
Der Künstler[54]) ist ganz Maler. Er hat einen breiten kurvigen Pinselstrich, durch den er breite plastische Wirkung erzielt. Bei jedem Detail spürt man den formenden Pinsel. Prächtig führt er die einzelnen Gestalten in Charakteristik, Mimik und Gewandung durch. Seine fabelhafte Wirkung erreicht er vor allem durch die meisterhafte Setzung der Lichter, die in den braunfarbenen Ton warmleuchtende Goldigkeit hineinbringen und in den dunkleren Szenen eine besonders geheimnisvolle Wirkung erreichen, ausgenommen die Verklärung, die lauter Licht ist. Die Geländesituation interessiert ihn nur beiläufig. Er löst die ganze Fläche in ein malerich Bewegtes, Ätherisches auf, was ihm in der Gerichtsszene zu dem Gegenständlichen des rauschenden Meeres wird, das die erschreckten Gruppen der Menschen beängstigt und in sie hineindringt.

Namentlich bei den dunkleren Bildern muß man sich Mühe geben, sie zu erkennen. Ihre Bedeutung liegt auch tatsächlich an erster Stelle in der farbigen Auflichtung der sonst toten Holzfläche. Diese Bedeutung wird besonders klar, wenn man auf die Emporen der Querschiffe steigt, von denen herab sich das ganze Gestühl in einem eigen-feierlichen Aspekt bietet und in seiner gesuchten, einer festlichen Zeit gemäßen Form eigenartig den heute wieder anders gestimmten objektiven Melodien des Choralgebetes der Mönche verbindet.


GRVNDRISSTYPEN SCHLESISCHEN GESTVEHLS
TYPVS I HEINRICHAV BRVEDERGESTVEHL
TYPVS I FRANKENSTEIN
TYPVS II
GLOGAV DOM
BRESLAV DOM
E
E
W
W


GRVNDRISSTYPEN SCHLESISCHEN GESTVEHLS. TYPVS II
BRESLAV
ST DOROTHEEN
ST VINCENS
W
W
TYPVS II a BRESLAV SANDKIRCHE
W


GRVNDRISSTYPEN SCHLESISCHEN
GESTYEHLS
TYPVS III
LEVBVS
RATIBOR
HEINRICHAV
W
W
W


GRVNDRISSTYPEN SCHLESISCHEN GESTVEHLS
TYPVS IIIa
ALTAR
GRVESSAV
GOTT VATER
W
ALTAR
GOTT SOHN

ANMERKUNGEN.

1. Siehe V. C. Habicht, Das Chorgestühl des Domes zu Bremen. Repertorium für Kunstwiss. XXXVI (1913), 268.
2. J. Weingartner, Das kirchliche Kunstgewerbe der Neuzeit. Innsbruck 1926. Abb. 332.
3. Für eine so große Lösung wie in dem von Ludwig Herrmann um 1767 im bischöflichen Chor des Mainzer Domes eingebauten Chorgestühl gab es natürlich in Schlesien keinen Anlaß.
4. Rudolf Busch, Deutsches Chorgestühl in sechs Jahrhunderten. Hildesheim und Leipzig 1928, 41 ad Tafel 54.
5. Wahrscheinlich konnte R. Busch das Gestühl nur nach Photographien beurteilen, durch die ein wahrer Eindruck von diesem nicht vermittelt werden kann.
6. Das Mittelalter hatte zwei Typen für das Chorgestühl herausgebildet:
   1. der offene, westlich-rheinische Typ, von Frankreich beeinflußt, zeichnet sich durch die offene Stallenteilung aus. In gotischer Zeit bildet sich am Rhein die E-förmige Wange heraus. Zuerst in Xanten voll ausgebildet. Dieser Typ ist aus der Steinplastik herzuleiten.
   2. der geschlossene, östliche, rein deutsche (Zisterzienser) Typ (Wasserkante, Niedersachsen bis nach Bayern) ist ein brettartiger Bau von Holzcharakter. Die einzelnen Sitze sind durch hohe Scheidewände getrennt; hohe Bretter schließen als Außenwände das „Gebäu" ab. s. V. C. Habicht, Die niedersächsischen mittelalterlichen Chorgestühle. Straßburg 1915, 37; R. Busch, AaO, 8 ff.
7. Man muß für die volle farbige Wirkung das weiße Ordenskleid der Zisterzienser mit in Betracht ziehen um eine ganze Vorstellung der barocken Pracht des Gestühls zu haben. P. N. von Luterotti machte mich darauf aufmerksam.
8. H. Lutsch, Bilderwerk schlesischer Kunstdenkmäler. Breslau 1903. Texband 240.
9. H. Lutsch, Bilderwerk, II. 136.
10. Teile des Gitters befinden sich heute leider dienstlos auf dem Speicher der Josefskirche.
11. Die traurigen Reste dieser Baldachine, die man verständnislos nach der Klosteraufhebung von 1810, im Jahre 1817 auf Befehl der kirchlichen Behörde (Erzpriester Weber-Landeshut), wegen der anderen seelsorglichen Bestimmung der Kirche auseinanderriß (Visitationsprotokolle des Archipresbyterates Landeshut), befinden sich ebenso auf dem Boden der Josefskirche. Eine Wiederherstellung des Gestühlsverbandes wäre allerdings auch nach Begründung der Benediktinerabtei in Grüssau (1919) mit Rücksicht auf die religiös-kultische Bestimmung der Klosterkirche nicht mehr wünschenswert.

12. Vergl. das Bilderverbot von 1134: „sculpturae vel picturae in ecclesiis nostris seu in officiis aliquibus monasterii ne fiant interdicimus". Zit. nach Busch, AaO, 3.
13. Einen solchen Doppelaspekt kann man in manchen Einzelheiten des Gestühls vorgebildet sehen. Schon die Wangen des mittelalterlichen Magdeburger Gestühles zeigen einen derartigen Doppelaspekt. s. V. C. Habicht, D. Chorgest. d. Domes z. Bremen, Abb. 21—26.
14. H. Lutsch Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien. Breslau 1886—1903, 381: „In der Vierung frei aufgestellt", nach dem Umbau beschrieben.
15. Über das Ikonographische im besonderen s. das Kapitel über „Das ikonographische Programm des barockenen Chorgestühls in Schlesien" im Manuskript der Gesamtarbeit.
16. P. N. v. Lutterotti stellte mir das von ihm aufgefundene, bisher unveröffentlichte, sehr wichtige Dokument freundlicherweise zur Verfügung.
17. So auch in einem Grabdenkmal Brockoffs in St. Jakob in Prag; gelegentlich auch an Altären und Kanzeln z. B. in St. Gallen u. a.
18. Gelegentlich greift die Betrachtung schon in eine andere Gruppe über, was sich bei dem Ziel der Betrachtung nicht vermeiden läßt.
19. Für die Zentrierung der Gruppe spielt, wie hier das Papstkreuz, bei den übrigen Gruppen das entsprechende zentrale Stück eine wichtige Rolle.
20. Die Benennung im Anschluß an Lutterotti, Führer durch die Heiligtümer der Abtei Grüssau. Grüssau 1928; sie ist nicht immer zwingend.
21. Beachte die verknüpfende Funktion der Hände.
22. Gegen die willkürlichen Gewandungen freilich der Vorder-Propheten-gruppe hat diese Gewandung noch sehr viel Qualität.
23. Da der Brockoff'sche Gregor der Große der Fassade bebartet ist, nennt man vielleicht auch diesen Papst richtiger Gregor und den vorderen Eugen III.
24. Aber auch bei den stumpferen Figuren der Gruppe stimmen die Faltenmotive in Einzelheiten überein; man vergl. das Gewand des unbenannten Bischofs oder des Tescelin der Ecclesia-Gruppe mit dem der Barbara auf die Schärpenbildung hin, das Eugen III. mit Ludmila im Rockschoß usw.; jedoch das stumpfere Grundgefühl hindert die Gleichsetzung; die Abhängigkeit ist ganz ersichtlich.
25. Vergl. Dominikus und Tescelin.
26. Vergl, Petrus von Tarentaise.
27. Gabriel Maliske, Nachrichten von der Fürstlichen Klostergestiftskirche in Grüssau. 1803; Diözesanarchiv Breslau V, B 8a, Abschn. 7.
28. Der Reifen unter den Flammen der Krone deutet eine Inschrift an.
29. Man vergleiche diese Bildung mit dem Faltengehänge über der Hüfte des Moses an der Fassade, um die Umwertung bei der Übersetzung von Stein in Holz zu beobachten.

30. In dem schlankeren Petrus und Johannes der Vordergruppe sind sie dort neben dem gesetzteren Typ doch in etwa vorgebildet.
31. Vergl. den ähnlichen, allerdings weniger motivierten Aufbausch beim Petrus der Vordergruppe.
32. Ikonographisch versinnbildet es die Bußstimmung der Propheten.
33. Solche Attribute sind immer vergoldet.
34. Vergl. aber ein solches Gesicht mit dem des Aaron der Breslauer Kurfürstenkapelle.
35. Übrigens läßt sich nicht notwendig behaupten, wo nun die Komposition gestört ist. Man könnte ebenso die beiden mittleren Figuren links und rechts der erhöhten Schlange dafür verantwortlich machen.
36. Vergl. das Gewand mit dem des dritten Apostels der Hintergruppe von rechts.
37. Die gewölbte, über den Augenbrauen leicht und unregelmäßig eingedrückte Stirn, die schön gebogene Adlernase, in den Nüstern leicht geöffnet, die breit vorliegenden, unterlaufenen, geschlossenen Augen, das schöngebildete in den Haaren liegende Ohr formen das Gesicht und machen es auch gegenüber dem des Propheten neben ihm gegenwärtiger, ohne das Typische zu überwinden.
38. Brockoff vollendete nur mehr den Moses und Gregor von der Fassade.
39. Vergl. die mehr naturalistischen Adler von Heinrichau.
40. Vergl. diese lineare Brüchigkeit mit Gewandpartien der Steinplastiken des Gregor an der Fassade und des Moses und Aaron in der Kurfürstenkapelle in Breslau.
41. Sams, Leopold Hahn, Das wiederlebende Grüssau. Schweidnitz 1735.
J. Heyne, Geschichtliche Notizen über die aufgelöste, ehemalige fürstliche Zisterzienser-Abtey Grüssau. Liegnitz 1835;
Aug. Milewski, Erklärungen sämtlicher Freskomalereien am Deckengewölbe der ehemaligen Stifts-, jetzigen Pfarrkirche zu Grüssau. Landeshut, 1856; Schlesische Topographie, III. 1891, 377.
42. S. L. Hahn, AaO.
43. s. Anm. 27.
44. Oskar Pollack, Prag, Johann und Ferdinand Maxim. Brockoff. Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, Band II. Wien 1908.
45. P. Lutterotti, Grüssauer Bildhauer Anton Dorasil. Der Wanderer im Riesengebirge, 45. Jahrgang. Breslau, 1. 5. 1925.
46. Die Schreinerarbeit an der Kanzel (1736—43) leistete Anton Stenzel aus Schömberg.
47. s. Anm. 45,
48. Von P. v. Lutterotti zusammengestellt im Grüssauer Archiv.
49. Die Grüssauer Hofschreinerei entstand unter Abt Bernhard Rosa (1660—96). Die beiden ersten Vorsteher waren Stephan Kose, gest. 1698 und Georg Sprötler. Sie wirkte bis nach Jauer, Liegnitz, Sprot-

kau und Glogau hin. (Rechnungsbücher, Archiv Grüssau). Dorasil, der als Vorsteher der Werkstatt (1734?—59) im Auftrag der Äbte arbeitete, wirkte in ihr doch ziemlich selbständig. Als seine Schüler und Gehilfen sind beglaubigt: Georg Bode (1732—56), Alexander Balaban 1735, Josef Christian Schlesinger 1737, Christoph Kilian gest. 1740, Josef Lachel sowie Dorasils Sohn Raman. Nachfolger Dorasils waren Josef Lachel und sein Sohn Raman. Um die Wende des 18. Jahrhunderts stand Benedikt Herden der Hofschreinerei vor. Von ihm die Altäre der einstigen Stiftskirche zu Naumburg am Queis. Letzter Kunsthandwerker Marian Lachel, Sohn des Josef Lachel. Mit der Säkularisation 1810 endete auch die Hofschreinerei. Lutterotti, s. Anm. 45.

50. Die Brockoff'sche Bestimmung der Plastiken, auch der Brockoff nicht unmittelbar zugeschriebenen, bestätigt besonders auch in ihrem Sitzmotiv, eine sitzende trauernde Frau von einem Grabdenkmal Brockoffs in St. Jakob in Prag.

51. Dorasill, Thorasill, Doraziel: In den Klosteranalen Grüssaus „Bohemus" genannt, „Pragensis" nach Maliske (Geburts- oder Lehrzeit). 1695 oder 96 geboren, nach Maliske Schüler J. F. „Prokofs". Durch seinen Meister mit Dientzenhofer wahrscheinlich in Berührung gekommen. 1729 berief Abt Innonzenz Fritsch den Bildhauer Brockoff nach Grüssau. Im Gestühlsvertrag von 1731 wird Dorasil in Grüssau zum erstenmal urkundlich genannt, am 3. 3. 1733 in den Kirchenbüchern als Pate erwähnt. Dorasil arbeitete in Holz und Marmorstuck. Nach Brockoffs Tod übernimmt er die Fürstliche Hofschreinerei. 1734 als solcher erwähnt. Er durfte auch Arbeiten nach auswärts liefern. (Vergl. seine Stellung mit der Willmanns in Leubus). 1733 verheiratete er sich mit einer Grüssauerin Anna Katharina, Tochter des Grüssauer Handelsmannes und Oberkretschmars Melchior Puschmann. Seine erste Arbeit ist das Chorgestühl der Abteikirche nach dem Entwurf Brockoffs, 1730—35, zur Kirchweih am 2. Juli vollendet. Kanzelstatuen, 1736—43 (?). 1737—38 ist er Gehilfe des Stuckkünstlers Ignatz Provisor bei der Marmorierung der Fürstengruft. 1752 arbeitete er vier Stuckstatuen Provisors um. Bei den Seitenaltären der Stiftskirche wird er von Gehilfen unterstützt, daher ungleiche Arbeit. Von ihm selbst: Kreuzaltar, Jesukindaltar, 1744—46. Wahrscheinlich auch Benedikt- und Bernhards-Altar, 1754—56. Vier Altäre, darunter zwei echte von Dorasil wurden 1770 durch Marmorstuck ersetzt. Der Aufbau des Stammbaum-Christi-altares ist für Dorasil beglaubigt. 1756 erhält er für die Statuen des Engels des Alten Bundes und des Erzengels Gabriel neben Willmanns Altarblatt 270 Reichsthaler. Die beiden Statuen mit Marmorbecken am Eingang der Kirche gehören zu seinen reifsten Werken. Bedeutendstes und bestbeglaubigtes Werk: Der Hochaltar; Plan von Brockoff. 10 Jahre Arbeit, Sommer 1758 staffiert. Es fehlten noch Hoffnung und Liebe als Supraporte der seitlichen Türen. 1758—59 eigenhändige Quittung

Dorasils über Abschlagszahlungen auf diese Statuen. Am 17. 3. 1759 lieferte er die Allegorie der Liebe gegen 80 Reichsthaler. Dies war sein letztes Werk. Vom 28. 4. liegt noch eine eigenhändige Quittung über 10 Reichsthaler Vorschuß für eine neue Statue vor. Am 5. 5. 1759 wird er begraben, 63jährig. 1753 wird sein Sohn Melchisedek Habakuk Malachias Lazarus getauft, der bald stirbt. Seine Nachfolger erreichen ihn nicht, darunter auch sein Sohn Raman.
Arbeiten nach auswärts: In Schmiedeberg Hochaltar und zwei weitere Altäre, Kanzel und Karolusstatue; ferner Arbeiten für Bolkenhain (Maria-Hilfsaltar 1738) und Schweidnitz (Pieta für das Nonnenchor der Ursulinen 1736, 1757 eine zweite Pieta und 3 Statuen für deren Klosterkirche). Lutterotti, s. Anm. 45; ders. Vom unbekannten Grüssau, I. Heilige Zeiten und Orte, Grüssau 1928, 126.

52. Über die gedankliche Einordnung der Reliefs in das Thema des Te Deum s. unter dem Kapitel über „Das ikonographische Programm des barocken Chorgestühls in Schlesien" im Manuskript der Gesamt-Arbeit.

53. „Am 21. Juli 1426 erschienen die Horden der Hussiten vor Grüssau und forderten die Mönche zum Abfall auf. 70 starben für ihren Glauben auf der Wiese hinter der Kirche, der „Marterwiese" unter furchtbaren Qualen: Verbrennen, Kreuzigen, Pfählen, Zersägen, Hängen, Enthaupten, Ertränken." Lutterotti, Führer AaO, 44. Dasselbe Thema ist im rechten Querschiffgewölbe der Decke dargestellt.

54. Brockoffs Bruder Anton, von Dlabacz „als trefflicher Maler und Dichter am Hofe Kaiser Karl VI." gerühmt, kommt wohl für die Ausführung der Gemälde, wie P. Lutterotti in seinem kurzen Führer vorschlug, nicht in Frage, weil Anton Brockoff schon am 14. 9. 1721 gestorben ist. Es wird einem glücklichen Zufall überlassen bleiben müssen, den Namen des Meisters unserer Gemälde zu erfahren.
s. Lutterotti, Führer AaO, 35;
Dlabacz, Böhm. Künsterlexikon. 1815;
Thieme und Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künste. Leipzig 1911.

55. Die Zeichnungen sollen einen schematischen Überblick über die Grundrisse der behandelten Gestühle geben. Typ I stellt einen geschlossenen Kubus dar. Im Heinrichauer Brüdergestühl flankieren ihn zwei selbständige Thronsitze. Typ II unterbricht seine gerade seitlich offene Reihen durch Türen in der Brüstung. Typ IIa zeigt dieselbe Anordnung in Kurven. Typ III stellt den Zisterziensertyp dar, in Leubus und Heinrichau durch Logen für hohe Gäste erweitert. Typ III a ordnet die Thronbaldachine für die Oberen vor der offenen Stallenreihe an und stellt so im gewissen Sinne eine Kreuzung von Typ II und III bezw. IIa u. III dar. Der zerstörte Gestühlsverband von Grüssau ist so zu ergänzen. Auch aus dieser Zusammenstellung wird die langsame Überwindung des Renaissancegrundrisses klar, da nur 2 Gestühle des ausgehenden Barock dessen Prinzipien entsprechende gekurvte Grundrisse haben.

LITERATURANGABE
für die Gesamtarbeit

ALLGEMEINE LITERATUR.

Albers, Bruno, Consuetudines monasticae. I—V, Monte Cassino, 1900—12.

Beissel, Steph., Zur Geschichte der Tiersymbolik in der Kunst der Abendlandes. Zeitschrift für christliche Kunst, Düsseldorf, Jhrg. 14 und 15, 1901—02.

Benedikti, S. P., Regula, Migne, P. L. 66.

Bergner, H., Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland. 2 Bde. (II, Buch IV, S. 284: Das Gestühl.) Lpz. 1905.

Braun, S. J., Liturgisches Handlexikon. Regensburg 1922.

Breviarim Romanum.

Busch, Rudolf, Deutsches Chorgestühl in sechs Jahrhunderten. Hildesh. und Lpzg. 1928.

Dehio, Geschichte der Deutschen Kunst. Bln. und Lpzg. 1921 ff.

Feulner, Adolf, Kunstgeschichte des Möbels seit dem Altertum. Bln. 1927.

Guilelmus Durandus, Rationale Divinorum Officiorum. Lugduni 1605.

Habicht, Victor Curt, Das Chorgestühl des Domes zu Bremen. Rep. für Kunstwiss. XXXVI, 1913.

Ders., Die Niedersächsischen mittelalterlichen Chorgestühle. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Straßburg 1915.

Honorius Augustodunensis, Gemma animae s. de divinis officiis. Migne P. L. 172.

Jessen, Peter, Der Ornamentstich. Bln. 1920.

Künstle, K., Jkonographie der Heiligen. Freibg. 1926.

Lehmann, H., Das Chorgestühl in der ehemaligen Zisterzienser Abtei Wettingen. Zürich 1901.

Liefmann, Kunst und Heilige. Jena 1912.

Reiners, Die rheinischen Chorgestühle der Frühgotik. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Straßburg 1909.

Sachs, Curt, Real-Lexikon der Musikinstrumente. Bln. 1923.

Sauer, J., Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Freibg. 1924.

Sauerlandt, Die Deutsche Plastik des 18. Jhrds. München 1926.

Sicard von Cremona, Mitrale s. de officiis ecclesiasticis. Migne P. L. 213.

Stix. A., Die monumentale Plastik der Prager Dombauhütte um die Wende des 14. und 15. Jhrds. Kunstgesch. Jahrbuch II, Wien 1908.

Technische Unterrichtsbriefe für das Selbststudium. System Karnack-Hachfeld. Potsdam und Lpzg. o. J.

Waldmann, E., Die gotischen Skulpturen am Rathaus zu Bremen. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Straßbg. 1905.
Weingartner, J., Das kirchliche Kunstgewerbe der Neuzeit. Innsbruck, Wien, München 1926.
Weisbach, Werner, Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien. Bln. 1924.

SPEZIELLE LITERATUR.

Allmanach sämtlicher Kloster- und Ritterorden mit ausführlicher Chronologie. Breslau 1848.
Beiträge zur Beschreibung von Schlesien. IV. Band, Brieg 1785.
Biener, Baltasar Antonius, Chronicon Compendiosum Acta, et Facta memoria digna complectens Canoniam Wratislaviense, In Arena maxime Concernentia. Diözesanarchiv, Breslau, V, 4.
Compendium vitae nominumque seriem complectens Rev^morum D. D. Praelatorum Monasterii Henrichoviensis. Diözesanarchiv Breslau, V, 9.
Erdmann, Fr., Beschreibung der Kathedralkirche ad St. Johannem und der Kirche zum hl. Kreuz auf der Dominsel zu Breslau. Breslau 1850.
Fragmente einer Chronik. Staatsarchiv Breslau, Rep. 18, Vinzenzstift IV, 1 o.
Görlich, Fr. X., Urkundliche Geschichte der Prämonstratenser und ihrer Abtei zum hl. Vinzenz innerhalb der Stadt Breslau. Breslau 1841.
Götz, Breslauer Kirchen, Breslau 1926.
Hahn, S. L., Das wiederlebende Grüssau. 1735.
Heyne, J., Geschichtliche Notizen über die aufgelöste. ehemalige fürstliche Zisterzienserabtei Grüssau. Liegn. 1835.
Historia brevis abbatum monasterii Henricoviensis. (Bis Antonius Niclas.) Diözesanarchiv Breslau, V, B 6 a.
Historia Domestica. Pfarrarchiv Heinrichau, 2 Bde.
Jungnitz, J., Archidiaconus Petrus Gebauer. Breslau 1892.
Ders., Die Breslauer Domkirche, ihre Geschichte und Beschreibung. Breslau 1908.
Kastner, K., St. Vinzenzkirche in Breslau. Breslau 1928.
Knoblich, A., Leben und Werke des Malers Lukas Leopold Willmann, 1629—1706. Breslau 1868.
Knoetel, P., Der Dom zu Groß-Glogau, seine Baugeschichte und seine Denkmäler. Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, Band V, Breslau 1894.
Konietzny, Th., Kloster Heinrichau, Festschrift zur 700 jährigen Wiederkehr des Stiftungsjahres. Münsterberger Zeitung 1927.
Kopera, Feliks, Wit Stwosz w Krakowie. Krakau 1907.
von Lutterotti, N. O. S. B., Grüssauer Bildhauer Dorasil. Der Wanderer im Riesengebirge, 45. Jahrgang, Breslau 1. 5. 1925.
Ders., Führer durch die Heiligtümer der Abtei Grüssau. Grüssau 1928.
Ders., Vom unbekannten Grüssau. I. Heilige Zeiten und Orte. Grüssau 1928.
Lutsch, H., Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien. Breslau 1886—1903.

Lutsch, Bilderwerk schesischer Kunstdenkmäler. Breslau 1903.
Maliske, Gabriel, Nachrichten von der Fürstlichen Kloster-Gestiftskirche in Grüssau. 1803. Diözesanarchiv Breslau V B 8 a.
Maul, D., Michael Willmann. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Straßburg 1914.
Milewski, Aug., Erklärungen sämtlicher Freskomalereien am Deckengewölbe der ehemaligen Stifts-, jetzigen Pfarrkirche zu Grüssau. Landeshut 1856.
Pfitzner, Versuche einer Geschichte des vormaligen fürstlichen Zisterzienserstiftes Heinrichau bei Münsterberg in Schlesien. Breslau 1846.
Pollack, O., Johann und Ferdinand Maxim. Brockoff. Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. Band II, Wien 1908.
Ders., Johann Ferdinand Brockoff. Forschung zur Kunstgeschichte Böhmens, Prag 1910.
Rhenius, W., Eingelegte Holzornamente der Renaissance in Schlesien. Bln. 1881.
Schaffer, H., Geschichte einer schlesischen Liebfrauengilde seit dem Jahre 1343. Ratibor 1883.
Schlesische Topographie, III. 1891.
Schneider, R., Zur Geschichte des ehemaligen Fürstlichen Cisterzienser-Stiftes Heinrichau. Münsterb. Zeitung, ab 20. 2. 1926 ff.
Steinberger, J. G., Breslauisches Tagebuch, 1600—1750. 2 Teile, Universitäts-Bibliothek Breslau, HS Schles. Gesch. IV, fol. 9, 2a u. 2b.
Stephan, Bernhard, Klosterkunst in Schlesien. Der Oberschlesier, 9. Jahrg. Oktober 1927.
Ders., Rudolf Busch: Deutsches Chorgestühl in sechs Jahrhunderten. (Buchbesprechung). Der Oberschlesier, 11. Jahrg. Mai 1929.
van der Sterre, Chrysostomus, Vita Sti. Norberti. Antwerpen 1622. Universitätsbibliothek Breslau, Gen. et Bio. II. Qu. 444.
Tomkowicz, St., Przyczynki do historji kultury Krakowa w pierwszej połowie XVIIw. Lwów 1912.
Topographische Chronik von Breslau. 1805—07.
Uhlhorn, A., Die Breslauer Plastik des Spätbarock. Diss. Breslau 1926.
Wels, P., Kloster Leubus. Breslau 1908.
Ders., Geschichte des Klosters Leubus und seiner Bedeutung für Schlesien. Liegnitz 1921.
Wernicke, E., Beiträge zur schlesischen Künstlergeschichte. Schles. Vorzeit Bd. III. 1881, Bd. VII. 1899.
Wiese, E., Schlesische Plastik vom Beginn des 14. bis zur Mitte des 15. Jhd. Leipzig 1923.

INHALTSVERZEICHNIS.

Vorwort 5
Inhaltsübersicht der Gesamtarbeit 7
Die Entwicklung des barocken Chorgestühls in Schlesien:
Der Verlauf der Entwicklung im Allgemeinen . . . 11
Der Verlauf der Entwicklung im Einzelnen. . . . 16
Grüssau.
Der Aufbau des Gestühls 25
Die Plastiken: 29
Ecclesiagruppe: Vordergruppe. 31
Hintergruppe 34
Märtyrergruppe: Vordergruppe. 36
Hintergruppe. 39
Apostelgruppe: Vordergruppe. 41
Hintergruppe. 44
Prophetengruppe: Vordergruppe. 46
Hintergruppe. 48
Engel und Heilige, Gott-Vater- u. Gott-Sohn-Altar. 51
Zusammenfassung und Einordnung. 52
Die Reliefs: Im einzelnen. 59
Zusammenfassung 61
Die Gemälde. 61
Grundrißtypen schlesischen Gestühls. 64
Anmerkungen. 69
Literaturangabe für die Gesamtarbeit. 75

LEBENSLAUF.

Ich, Karl Heyer, bin am 5. Dezember 1904 zu Troisdorf geboren. Meine Eltern sind der Postassistent Johann Heyer und seine Ehefrau Regina Heyer, geborene Schneider. Ich bin katholischer Konfession. Bis zum 14. Lebensjahre besuchte ich die Volksschule zu Troisdorf. Ostern 1919 besuchte ich das Städtische Gymnasium in Bonn und ab Herbst das Staatliche Gymnasium mit Realschule zu Siegburg, wo ich Ostern 1926 das Zeugnis der Reife erhielt. Ich studierte vom S. S. 1926 bis zum W. S. 1928/29 in Bonn Theologie, Philosophie, Kunstgeschichte und christliche Archäologie. Meine Bonner Lehrer waren die Herren Professoren Andres, Baumstark, Bertholdi, Clemen, Dempf, Dyroff, Ehrhard, Feldmann, Greve, Herkenne, Lüthgen, Münker, Neuß, Rademacher, Vogels, Worringer.

Vom S. S. 1928 bis S. S. 1929 studierte ich in Breslau, Theologie, Philosophie, Kunstgeschichte, Archäologie und Geschichte bei den Herren Professoren Altaner, Baur, Dölger, Grisebach, Koebner, Landsberger, Maier, Poschmann, Triebs, Rassow, Schubert, Schulz, Schweinfurth, Weege, Ziesché.

Für die vorliegende Arbeit unternahm ich Reisen in Schlesien und Böhmen; die in der Arbeit näher besprochenen Stücke studierte ich alle an Ort und Stelle.